سلسلة النقد الأدبي

غالب هلسا

فصول في النقد

فصول في النقد

غالب هلسا

فصول في النقد

طريق المطار ـ شارع مدرسة القتال
بناية حلمي عويدات ـ ص. ب. ١٤٥٦٣٦
بيروت ـ لبنان
الطبعة الأولى
١٩٨٤

الدبابة حصان والعدو جبان

في الكتابة الفنية عن الحرب :

انتهيت منذ فترة من قراءة رواية عبد الخالق الركابي وعنوانها « نافذة بسعة الحلم » ومجموعة علي الناصرية القصصية وعنوانها « قراءة في أوراق الفجر » . وقد أثارا في ذهني قضية قديمة جديدة ، قضية متكررة ، ينبغي أن تناقش بجدية كبيرة . وسوف أطرح هنا خطوطها العامة ، على أن أعود إليها لأفصلها في ما بعد أعني بها ـ أي القضية ـ مسألة الكتابة الأدبية عن الحرب ويجب أن نشير هنا إلى أن هذه المسألة لا يطرحها هذان العملان الأدبيان فقط ، ولكنها مطروحة بقوة تبلغ حد الاستفزاز في الكثير من الأعمال القصصية والروائية العربية ، وكذلك في العديد من الأعمال المسرحية والسينمائية العربية .

ومما له دلالة كبيرة سكوت النقد العربي عن مناقشة هذه المسألة مما يشير إلى كون هذه الظاهرة تعم جميع المثقفين دون تمييز . وتشير أيضاً إلى المستوى العام للنقد العربي ، ونستطيع أن نضيف إلى المبدعين والنقاد الجمهور القارىء الذي يستقبل هذه الأعمال دون اعتراض . والأمر الغريب في هذه المسألة أن الكثير من الكتّاب والقراء قد شاركوا في الحرب ، ولكن ذلك لم يجعلهم يعترضون على أسلوب التعبير ، وذلك في رأيي يعود إلى أمرين .

أولاً : أن صورة الحرب التي تشكلت من قراءات أو حكايات سابقة قد رسخت في الأذهان إلى حد أنها أصبحت بديلاً للصورة الحقيقية للحرب وبهذا تكون حرب أبي زيد الهلالي أكثر واقعية من الحروب التي خاضها العرب منذ عام ١٩٤٨ .

ثانياً : يبدو أن القضية الأولية التي تتطلب من الكاتب أن يكتب عن موضوع يعرفه حق المعرفة لم تصبح بعد قضية مهمة أو حتى مطروحة .

وهذا يشير إلى قوة سيطرة الأفكار السلفية التي تجعل من نفسها بديلاً للواقع ، وإلى ضعف مستوى الادراك الجمالي عند الكتّاب والقراء .

فما هي أبعاد هذه القضية ؟ .

نقول في البداية أن الغالبية العظمى من الأدباء والمبدعين العرب يكتبون عن الحرب وهم ـ بقدر أو بآخر ـ أسرى مجموعة من الأوهام والأفكار المسبقة ، نذكر ، هنا ، بعضاً منها :

الأول : اعتبار الحرب الحديثة عراكاً بين مجموعتين من البشر ، صغيرتي الحجم ، تقفان متلاحمتين ، كما تعتبر أدوات الحرب الحديثة كالدبابة والطائرة والمدافع والصواريخ صالحة للاستعمال الفردي ، ولتحكم البطل الفرد ، أن السياق الذي توضع فيه هذه ـ في الأعمال الفنية العربية ـ بأن رؤية الكاتب تنطلق من كونها حصاناً ، وأن علاقة المحارب بها هي علاقة الفارس بالحصان .

لهذا السبب نرى هذه الأدوات تخترق صفوف الأعداء تدمر وتقتل ثم تعود سليمة لم يمسها شيء لأنها ـ في الخيال ـ فارس يمتطي حصاناً ، يشهر سيفاً يقتحم صفوف الأعداء ـ دون أن يناله أذى .

وسوف أورد مثالاً على ذلك من قصة لعلي الناصري في مجموعته التي

سبق ذكرها ، وهي قصة « من لوى أعناق المدافع ؟ » ففيها نقرأ الحوار التالي :

« . . . قلت له (أي لرحيم) وأنا أعبث بلحيتي الكثة :

ـ أين دبابتك ؟

تلك . . مقيدة على ظهر الشاحنة .

معطوبة ؟

ـ أبداً يا حازم . . كنت أستعد بها لهجوم آخر .

ـ كنا جميعاً ننتظر ذلك . . ولكنك . .

ـ ماذا ؟ تريد أن تقول خرقت الأوامر . . أليس كذلك ؟

ـ هذا ما حدث بالفعل . . .

ـ يا أخي وجدتني أصيب الهدف بتفوق ، ثم إن الاتصال انقطع بيني وبينكم صحيح أنني ابتعدت كثيراً ولكن ماذا تريدني أن أفعل ؟ أأنسحب والعدو يتقهقر أمامي ؟

ـ النقيب كان . .

ـ أعرف . . كان يظنني سأقع بالأسر ولكن ما فعلته أدهشه وأدهش الآخرين صافحني وقال : كنت أخشى عليك التفاف العدو ، فأفقد جندياً ذكياً » .

إن اعتبار الدبابة فرساً يكشف عن نفسه ابتداء من العنوان « من لوى أعناق المدافع ؟ » ثم يتضح ذلك أكثر من خلال الحوار الذي أوردناه . فمن خلاله نعلم أن رحيم هو المدفعي « وجدتني أصيب الهدف بتفوق » وهو

جندي الاشارة « الاتصال انقطع بيني وبينكم » وهو أيضاً سائق الدبابة « أانسحب والعدو يتقهقر أمامي ؟ » أي أن الكاتب يجعل من الجندي رحيم طاقم الدبابة كاملاً .

ولا أعتقد أننا بحاجة إلى مزيد من الشرح لنثبت أن الكاتب يرى في رحيم فارساً يشهر سيفه وفي الدبابه حصاناً . يتأكد ذلك من تقدم الدبابة إلى قلب معسكر الأعداء واعتبار تلك الوسيلة الوحيدة لإصابة الهدف ، أي اعتبار أن الالتحام الجسدي المباشر هو الوسيلة الوحيدة للحرب ، وذلك لا يصدق إلا على سلاح كالسيف ، كما أن جعل العدو يتقهقر لأن دبابة واحدة اخترقت صفوفه تكريس لمفهوم البطل الفرد . والأعجب من ذلك كله تهنئة النقيب له .

يتصل بهذا مفهوم الشجاعة في الحرب ، فنقرأ لكثير من الكتاب والمعلقين السياسيين العرب أن حرب تشرين قد أعادت إلى العربي ثقته بنفسه لأنها أكدت أن العربي شجاع . ومعنى هذا أن الجندي العربي لم يكن شجاعاً عندما حارب في عام ١٩٦٧ ، ولكنه تقدم وحارب بجسارة في حرب تشرين فأثبت أنه شجاع . ولكن المزية الأساسية التي اكتسبها الجندي العربي في حرب تشرين هي استيعابه للأسلحة المتطورة . أنه بدون فهم هذه الحقيقة تبدو شجاعة المقاتل أو جبنه مسألة مضحكة . فما قيمة الشجاعة أمام أدوات الحرب الحديثة ، إذا كانت هذه الشجاعة عاجزة عن فهم طبيعة الحرب المعاصرة ؟ .

هل شجاعة العربي بشكل مطلق هي موضع النقاش ؟

اعتقد أن ألفين من السنين برهنت على شجاعة العربي بما فيه

الكفاية ، وأصبحت هذه مسألة راسخة حتى في الوجدان الغربي ففي رواية مارك توين (هكلبري فن) يضطر هكلبري أن يذهب في مهمة ويخلف عبده وراءه . ولكنه كان متيقناً أنه حين يمضي فسوف يأتي اللصوص والنخاسون ويسرقون عبده . فكتب يافطة ووضعها قرب العبد ، تقول : « عربي خطر : لا تقترب » .

ثم طرأت له مشكلة أخرى لا يمكن أن تطرأ إلاّ لأميركي : ما هو لون العربي ؟ السيد الأميركي أبيض ، والزنجي أسود ، والهندي أحمر ، فما هو لون العربي ؟ قرر في النهاية أن لون العربي أزرق ، فدهن عبده بهذا اللون ومضى في مهمته وعندما عاد اكتشف أن أحداً لم يجرؤ على الاقتراب من (العربي) .

أن الكتابة عن الحرب تستلزم ، ابتداء ، معرفتها فللجيوش العصرية وبالتالي للحروب الحديثة معطيات وأساليب لا بد لكل من يريد الكتابة عن الحرب أن يلم بها فقد أصبح الجيش العصري ـ دون أن نتنبه لذلك ـ مؤسسة ضخمة تستعمل أكثر الأجهزة التكتيكية تقدماً ، فلا يوجد أية مؤسسة أخرى سواء أكانت مؤسسة وظيفية أم سياسية تعتمد وتستعمل الأجهزة الالكترونية المتطورة والتكنولوجيا بالكثافة والكفاءة التي يستعملها بها الجيش الحديث . ويتم ذلك ـ في كثير من الأحيان وخاصة في بلدان العالم الثالث خارج سياق وطاقة القدرة الصناعية للبلد التي تمتلك ذلك الجيش . فأنه حتى في البلدان الشديدة التخلف والتي ما تزال تستعمل وسائل انتاج تعود إلى العصر الحجري نجد مؤسسة الجيش فيها تستخدم أجهزة تكتيكية متقدمة .

دون فهم هذه الحقيقة فإننا لا نستطيع أن نفهم حتى ديناميات وبنى المجتمعات الحديثة . أن هذا التطور الذي حدث في بنية الجيش قد أثر على

تكوين المقاتل وعلى طبيعة الحرب . أن اعداد المقاتل للحرب العصرية أصبح أساساً ، خلق تلاؤم عقلي وعصبي ونفسي مع التكنولوجيا الحربية المتقدمة . ولذا تحتل الأهمية الأولى القدرة على التحكم ، والاستجابة السريعة الخ . . .

(نفس المفهوم الخاطىء ينصرف إلى حرب الشعب بينما هي أكثر تعقيداً من حرب الجيوش . إذ تستلزم معرفة الفن الحربي المتقدم ، بالاضافة إلى معرفة عميقة بالسياسة والظرف الاجتماعي وعلم النفس الجماهيري .

ولكن مشكلة كُتّابنا أنهم عندما يتحدثون عن الحرب فإن هذا كله لا يخترق ، للحظة واحدة ، فكرتهم الراسخة عن كون الحرب عراكاً بين مجموعتين صغيرتين من الفرسان . وأستطيع أن أزعم أن فكرتهم الراسخة تقاوم حتى معرفتهم بالحرب الحديثة .

الوهم الثاني : أن الجندي في ميدان المعركة يستطيع أن يكون تصوراً كاملاً عن سير المعارك في جميع الجبهات . حين نعود إلى الحرب الحديثة ، فإن علينا أن نتصور جبهات عسكرية تمتد مئات الكيلومترات ، وجندياً محصوراً في خندق ضيق ، أو قاعدة صاروخية ، أو دبابة . . الخ . . . وأنه ليس باستطاعته أن يرى إلا قطاعاً صغيراً جداً ، يراه في الغالب على شاشة الرادار . فكيف يمكن لهذا الجندي أن يُكوِّن صورة كاملة عن الوضع العسكري ؟ أن المستوى الوحيد القادر على رؤية الوضع الشامل لسير العمليات العسكرية هو القيادات العسكرية العليا التي تملك أجهزة الرصد والمراقبة ووسائل الاتصال بكل جبهات القتال . وهي ترى ذلك على خرائط وليس رؤية العين . (أذكر أن أصدقائي الذين شاركوا في حرب تشرين كانوا يقولون لي أنهم يعرفون أخبار المعارك من الراديو) .

وإذا أردنا أن نبحث عن مصدر هذا التصور نجده كامناً في الصورة

التي يحملها هؤلاء الأدباء عن الحرب والتي سبق الاشارة إليها . ولا أعتقد أننا بحاجة للقول أن هذه الصورة لا تنطبق حتى على الحروب القديمة .

الوهم الثالث : (وهو يتصل بالوهم الثاني) اعتبار الجندي المقاتل عارفاً لخفايا السياسة ليس في دولته فقط بل خبيراً في مسائل السياسة العالمية . أنه ، وهو العارف بكل ما يدور من معارك ، يتحدث عن الدلالات السياسية لكل ما يحدث على أرض المعركة وفي العالم كله .. ووراء ذلك فكرة أن الحرب يديرها السياسيون في كل تفصيلاتها ، وأن كل خطأ حربي في سير المعارك يعود إلى قصور سياسي .

ولا أعتقد أننا بحاجة لنكتشف وراء هذين الوهمين عاملين مهمين :

(أ) الانقلابات العسكرية التي حدثت في الوطن العربي بعد حرب ١٩٤٨ . فإن الدعاية التي رافقت هذه الانقلابات العسكرية كانت تروّج أن الهزيمة العسكرية كانت بسبب فساد الحكم ، وأن قادة الانقلاب اكتشفوا ذلك أبان المعارك ، وأنهم اتخذوا قرارهم بتغيير الأوضاع في تلك الفترة الحرجة بالذات . ونظراً لكون بعض هذه الانقلابات قد تحول إلى أنظمة وطنية حققت بعض المكاسب للجماهير وفي مجال السياسة الخارجية فقد نشأ هذا الارتباط بين الجندي المقاتل والمعرفة الدقيقة بشؤون السياسة .

(ب) أن الكفاح العربي ضد الخلافة العثمانية قد أدى للتركيز على الأمجاد العربية ذات الطابع العلماني ـ أو ذات الطابع الذي لا يتسم بملامح دينية حادة ، ولهذا أبرزت شخصيات مثل عمر بن الخطاب وخالد بن الوليد وكرست باعتبارها المثال الأعلى للحاكم ، كما رافق ذلك فكرة الديكتاتور العادل الذي يتصف بالقوة والقدرة العسكرية الفائقة ، كما يتصف بالعدل . وهكذا أصبح الحاكم العسكري هو تجسيد تلك الصورة التي استقرت في الوجدان العربي منذ بداية هذا القرن .

الوهم الرابع : يتعلق باعتبار الجندي ، يملك حرية مطلقة في أرض المعركة ، وأن البطولة في الحرب قرار يتخذه الجندي في وسط المعركة يخالف ويصحح به آراء قادته ، وأنه بهذا القرار يحول سير المعارك أي أن البطولة في القصص العربية يتم تصويرها باعتبارها تمرد على قيادة ..كرية وسياسية تود أن تتراجع وتستسلم . لقد سبق لتولستوي في روايته العظيمة (الحرب والسلام) من مثل هذا التصور الذي كان يداعب خيال بطله قبل أن يمارس حياة الحرب بممارسة فعلية .

ومصدر هذا التصور للبطولة أخبار المعارك التاريخية التي لعب فيها فرد واحد أو مجموعة من الأفراد دوراً حاسماً . (كان في خيال بطل تولستوي نابليون الذي حول سير المعركة بجرأته) . وهي بالطبع معارك ـ أن صح ما روي عنها ـ تختلف كلية عن طبيعة الحرب الحديثة .

الوهم الخامس : أن البطل هو ذاك الذي يُجرح في الحرب . ويدخل ذلك ضمن التصور الذي يربي أن الحرب اشتباك مباشر بين مجموعتين من الفرسان . نضيف إلى ذلك وهم اختزال الشجاعة باعتبارها طلباً للموت .

تصور الحرب على هذا النحو يشكل خطورة بالغة على ثلاثة مستويات ، المستوى الحضاري ، والمستوى السياسي ، والمستوى الفني . دعونا نعود قليلاً إلى التاريخ ونرى الكوارث التي يمكن أن تنتج عن هذه التصورات الساذجة .

يحدثنا المؤرخ الجبرتي عن الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون ، أنه كما قيل للقائد المملوكي مراد بك ذلك ضحك وقال : هؤلاء الفرنسيس كالفستق ولا قبل لهم بمحاربة المسلمين . وخرجت جموع غفيرة تحمل النبابيت والعصي لمحاربة الفرنسيين . يصف الجبرتي عندما وقعت عليهم قنابل المدفعية .

« وعندما وقع عليهم القنبر ، ولم يكونوا قد شاهدوه أو عاينوه من قبل ، قالوا : يا خفي الألطاف نجنا مما نخاف . وقام بعض الشيوخ وجرى » .

ومن السهل تصور المذبحة التي تلت ذلك .

والواقع أن تصور مراد بك كان جزئياً صحيحاً ، ولكنه عاجز عن إدراك الموقف الكلي . فانجلز يقول أن القدرة القتالية للفارس المسلم كانت تساوي أربعة من الجنود الفرنسيين ولكن سبب تفوق الفرنسيين هو التنظيم والسلاح . وقد حاول الجبرتي أن يعرف أسباب تفوق التنظيم الفرنسي ، فأدهشه النظام السائد ، فيقول :

« ومن غرائب عسكر الفرنسيس أنهم إذا قال لهم ساري عسكرهم : مارش مشوا . ثم أخذ يتأمل فرأى أنهم يضعون السائل الأصفر على الأزرق فيصبح بأمر الله أحمر ، أن التحدي الفرنسي قد وجد استجابته في جيش محمد علي ، الذي استوعب مزايا التفوق الفرنسي ـ مما جعل قائده إبراهيم باشا يقول بجدارة أن الجيش المصري سوف يظل يحارب حتى يحرر كل ارض ينطق أهلها باللسان العربي .

إن كتابنا حالياً يواجهون ظواهر العصر المتقدمة بمستوى أقل بكثير مما كان يواجه به الجبرتي ظواهر عصره . الجبرتي كان يحاول أن يعرف ، أما نحن فلم تعد معرفة الواقع مسعى جدياً بالنسبة إلينا . أن خطورة هذه المسألة على المستوى الحضاري تكمن فيها ذاتها وفي دلالتها الأشمل . فتجربة الحرب العربية مع العدو الصهيوني هي خلاصة التجربة العربية المعاصرة بأكملها : التخلف عن العصر الحديث والسعي لتجاوز هذا التخلف ، اكتشاف الوحدة العضوية بين السياسة ـ النظام السياسي ـ وبين العمل العسكري ، العلاقة بين المعركة مع العدو وبين المعركة الاجتماعية في

الداخل وبينها ـ أي المعركة مع العدو ـ وبين السياسة الخارجية الخ . . . لهذا فإن الكاتب الذي يعجز عن فهم التعقيد الحضاري للمعركة ، ومعرفة مختلف ذلك التعقيد له أثر ضار جداً ودلالة خطيرة ، خاصة وأن ذلك يصدر عن الأديب الذي يفترض فيه أن يكون شاهد عصره ، والقوة الروحية التي تعيد صياغة عقل ووجدان شعبه .

والمحير في الموضوع أن معرفة طبيعة الحرب الحديثة أمراً ليس صعباً ، فالدراسات عن هذا الموضوع متوفرة ، والجيش المقاتل لا يعيش في عزلة ، ومعظم الأقطار العربية قد جعلت من التجنيد واجباً اجبارياً . . إذن فما هو عذر كتابنا ؟

إن هذا يشير أيضاً ، من ضمن ما يشير ، إلى أن الحضارة بالنسبة لكتابنا مظهر خارجي ومسألة شكلية بحتة لا تنفذ إلى الجوهر . أن الذين يكتبون عن الحرب بكل هذه السذاجة يستعيرون أشكالاً وتكتيكاً قصصياً غربياً ، دون أن ينفذوا إلى ما وراء ذلك التكتيك من رؤ ية وموقف حضاريين .

أما على المستوى السياسي فالكاتب بحكم قدرته على مخاطبة الآلاف من القراء والتأثير فهو يضع نفسه في موقف المشارك في صنع القرار السياسي ، الذي يقع في مجال فعله إعلان الحرب . فكيف يكون من هذا شأنه جاهلاً بأبسط نتائج القرار السياسي ؟

أنها مسألة محيرة بالفعل .

أما على المستوى الفني فالحديث يطول حتى لا يكاد يتوقف . فإذا كان الفن هو الوسيلة الأساسية للمعرفة الانسانية ، فكيف ينقل المعرفة من يجهلها . وإذا كان الفن تعبيراً عن تجربة عاشها الفنان وعن معرفة عاناها ،

فمما لا يحتاج إلى أدنى نقاش أن كل ما يكتب بعيداً عن هذين العنصرين لا يمكن إدخاله في مجال الفن . أنه مجرد لغو .

ألا تـرون معي ، بعـد هـذا كله ، أنـه قـد آن الأوان لأن يتخلص الأديب العربي من غفلته ومن ترهله العقلي وأن يطالع الواقع بعين يقظة ، عارفة ؟

حوار مع إميل حبيبي
ورؤية لأعماله

سعدت ، حقاً ، حين علمت ، أن الاستاذ إميل حبيبي قد كتب رداً ، على الآراء الواردة في الندوة ، التي نشرت في السفير تحت عنوان « تجربة إميل حبيبي » ، وأدارها علي حسين خلف ، وشارك فيها يحيى يخلف ، وفيصل دراج وأنا . وقد نشرت في صحيفة السفير بتاريخ ١٢/١٠/١٩٨٠ .

وقبل أن أعلق على آراء إميل حبيبي ، أود أن أسجل الحقائق التالية :

ـ لم تنشر « السفير » إلا ما يقارب من ثلث ما قيل في الندوة .

ـ رغم هذا ، لم تقم « السفير » بتحرير ، وصياغة المادة النقدية ، التي تم تسجيلها . فهنالك فارق بين كلام يدور شفاهياً بين مجموعة من الناس ، وبين نشر هذا الكلام للقارىء .

ـ إن آرائي في أدب إميل حبيبي ، التي قلتها في الندوة ، جاءت مبتورة ، وغير واضحة . ولكن ، هذا ، لا يعني بالطبع أنني أتنكر لها .

ـ أن الأخطاء المطبعية ، قد لعبت دوراً في تحوير الكلام الذي قيل ، وفي جعله ، أحياناً ، لا معنى له على الإطلاق

رغم هذا ، فإن الأفكار الأساسية ، قد وصلت إميل حبيبي .

وجاء رد الأستاذ إميل حبيبي ، نشرته جريدة « الاتحاد » بتاريخ ٨١/١/١٦ ، وأعادت السفير نشره بتاريخ ١٩٨١/٣/١ .

عندما قرأت الرد ، لا أخفي ، أنني ابتأست . فما ظننته بداية حوار جاد ، وعلمي ، تحول إلى مجرد مناكفة . وبتحديد أكثر ، أن كل القضايا الموضوعية التي أثيرت في الندوة ، قد تحولت ، على يدي الأستاذ حبيبي ، إلى قضايا ذاتية بحتة ، يعني الاستجابة لها ، دون سيطرة على ردود الأفعال ، شجاراً متبادلاً ، أو ردحاً وفرش ملاية على الطريقة المصرية .

ولضبط ردود الفعل علينا أن نحتكم إلى منهج ، أعتقد أننا كلنا نتفق عليه ؛ أعني به المنهج الماركسي . لهذا ، كان آخر ، وأبعد ما توقعته من كاتب ومفكر ماركسي ، مثل اميل حبيبي أن يلجأ إلى منهج النية . فالنقد بالنيات ، والأعمال الفنية ، أيضاً ، بالنيات .

ومراجعة بعض ما جاء في مقال الأستاذ إميل حبيبي ، سوف يقدم لنا أمثلة عملية ، على هذا المنهج الغريب .

إنما النقد بالنيات :

حاكم الأستاذ حبيبي كل الأراء ، التي قيلت في الندوة ، باعتبارها ستاراً يخفي نوايا شريرة . استثنى الأستاذ يحي يخلف من سوء الطوية ، لأنه لم يقل إلا مدحاً . ومن الواضح ، أن إميل حبيبي ، اعتبرنا ـ فيصل وأنا ـ من أركان ، أو على الأقل ، من أعوان وأتباع أنظمة القطاع العام العربية ؛ وأننا ـ بشكل جوهري ـ معادون للشيوعية ، وللطبقة العاملة العربية . وفق هذا التصور حاكمنا . وهو تصور ، أقول يقيناً ، أنه لا يستند إلى الحقيقة ، أو إلى معرفة بشخصينا .

ويقول فيصل دراج أن « لكع بن لكع » تفتقد الروح العفوية التي سادت أعمال إميل حبيبي السابقة . ودراج ، في تقييمه العالي للعفوية ، يتفق مع إميل حبيبي ، الذي يقول :

« إن طريقي ، في الانتاج الأدبي ، هي التزام الصدق المنفلت (بلا أية قيود) في التعبير عن الواقع . . . وتعلمني تجربتي أن هذا لأمر لا يتم للكاتب إلا بمدى نجاحه . عبر أقسى المعاناة ، في إطلاق سجيته من قيود العقل الواعي المثقل بالهموم اليومية . . . » .

ويتحدث الأستاذ حبيبي في الحوار الذي أجرته معه مجلة « الكرمل » أن الصدق الكامل ، وإطلاق اللاوعي ، هما الالتزام الحقيقي .

وقلت أنا ، أن الفنان العظيم والصادق ، حتى وإن كان يحمل أفكاراً رجعية أو ينتمي إلى طبقات رجعية ، فإنه يتجاوز ـ في فنه ـ آراءه وطبقته .

ولا أعتقد أن أحداً ، عدا إميل حبيبي ، يمكن أن يدعي أننا ـ نحن الثلاثة ـ مختلفون . فلقد قلنا الرأي نفسه ، وبكلمات تكاد تكون متشابهة .

ولكن منهج النية ، الذي يلتزمه حبيبي ، قد جعلنا نقف في تناقض عدائي .

فماذا قال ؟

« ولكن فيصل دراج ، كما ظهر في ندوة « السفير » ، لم يستطع (أو لم يشأ) أن يرى موقعي وموقع جيلي هذا في عملية النقد الذاتي التي قمت بها في « لكع » . فإذا به يتهمني بأنني فقدت « العفوية السابقة » ، أي تلك التي ميزت أعمالي الأدبية السابقة ، ويبدو أنه كان ينتظر مني ما لا يقل عن أن أتجاوز موقفي السياسي وأن أتجاوز طبقتي ، الطبقة العاملة ، كما تجاوز بلزاك طبقته الأرستقراطية (هذه الحجة جاءت في محاكمات غالب هلسا في

« ندوة » السفير نفسها) حتى يتسامح ويغلق على عملي الأدبي وسام « العفوية » ! أنني أسمع ، عبر العصور السحيقة ، صوت عمرو بن العاص في مؤتمر أذرح » .

وهكذا فإن الأستاذ أميل حبيبي قد نحى ، جانباً ، الأفكار المطروحة ، وناقش نوايانا ، والسبب ؟ دفاع مشروع عن الذات . فدراج وأنا ، كنا نهدف إلى التغرير به ، وجعله يتخلى عن طبقته العاملة ، ويكتب أدباً ، معادياً ، كما كان شأن بلزاك ودستويفسكي عندما تخليا ، في أدبهما ، عن مواقعهما، وأفكارهما الرجعية . بل هو ، زيادة على هذا ، قد كشف الغطاء عن التكتيك الخبيث الذي لجأنا إليه : ندعوه إلى خلع طبقته ، متظاهرين أننا سنفعل مثلما فعل ، وعندما يقع ـ إميل حبيبي ـ في الهوة ـ نفاجئه بأننا ثبتنا مواقع طبقتنا .

هذا ما فعله عمرو بن العاص في مؤتمر أذرح . أقنع الرجل الساذج ، أبا موسى الأشعري ، بأن يخلعا صاحبيهما : علي ومعاوية . وأشار عمرو إلى الأسلوب : ارفع أصبعك ، حتى يرى الناس خاتمك ، ثم أخلعه ، واعلن خلع صاحبك .

وخرج الاثنان ، يلوحان بخاتميهما أمام عشرات الآلاف من المقاتلين . قال عمرو لأبي موسى :

ـ تقدم ، فأنت الأكبر سناً ومقاماً .

فتقدم أبو موسى ، وخلع خاتمه ، وأعلن :

ـ ها أنا ذا ، أخلع صاحبي ، كما أخلع خاتمي هذا .

ثم تقدم عمرو ، وقال :

ـ لقد خلع صاحبه ، وأنا أوافقه ، أما أنا ، فأثبت صاحبي ، كما أثبت خاتمي هذا .

ومع أنني أشك كثيراً ، في صحة هذه الحكاية تاريخياً . ولكنها حكاية لطيفة ، والقصد من الإشارة إليها واضح :

ندعوه ـ فيصل وأنا ـ للتخلي عن الطبقة العاملة ، وحين يفعل ، نثبت الرأسمالية الطفيلية في السلطة .

حتى تصح المقارنة ، فلا بد من توفر عدة شروط ، لا أراها توفرت هنا :

(أ) قلت : إن الأديب العظيم ، ذو الأفكار الرجعية ، يتجاوز أفكاره حين يكتب فناً . وأنا ـ كما سأبين بعد قليل ـ لا أرى في إميل حبيبي كاتباً عظيماً ، كما لم يخطر ببالي قط أن أصف أفكاره بالرجعية .

(ب) أن نكون ، قد طالبنا اميل حبيبي ، بالتخلي عن آرائه السياسية ، وهذا ، ما لم يحدث .

(جـ) أن نكون ، فيصل وأنا ، معادين للطبقة العاملة ، وأنصاراً للرأسمالية الطفيلية . وأنا لا أرى ذلك صحيحاً .

عن موقفي :

أذكر ، أنني منذ بداية الستينات ، أخذت أنشر مجموعة من المقالات ، في مجلة « الأداب » البيروتية ، تحت عنوان « التراث والتقدم » . قلت فيها أن الإلحاح على خصوصية التجربة العربية ، واستعمال الدين لمحاربة الماركسية يخلطان خلطاً شنيعاً بين أمرين :

ـ علمانية المنهج .

ـ وخصوصية التجربة .

فالماركسية علم ، ومنهج خلاق ،وليست استيراداً لنمـاذج جاهزة من الخارج .

ثم جاء عام ١٩٦٥ . وكان عام نهاية خطة التنمية الأولى ، وبداية خطة التنمية الثانية في مصر . وكان واضحـاً أن الاتجاه السـائد ، والـذي انتصر ، كان يدعوه إلى التخفيف من اتجاه التصنيع ، وإلى ضرورة إنعاش دور القطاع الخاص . كما أن الاتجاه كان واضحاً نحو الأراضي الجديدة ، التي استصلحت بعد بناء السـد العالي : أن يتم تـوزيعها بـدلاً من إقامـة مزارع جماعية .

في تلك الفترة ، نشرت مقـالين طـويلين ، في مجلة « الآداب » تحت عنـوان « الثـورة والأنمـوذج » . قلت فيهـما أن الثـورة المصـريـة هي ثـورة بورجوازية . هدفها خلق مجتمع صناعي متقدم بقيادة الرأسمالية المصرية . ولكنها ثورة من خارج الطبقة ، وليست من داخلها . وقد حدث التناقض بينها وبين الرأسماليـة ، عندمـا اكتشفت الثورة ، بعـد تجارب عـدة ، أن الرأسمالية المصرية غير راغبة في التصنيع الكبير . لأنها ، بالتصنيع ، سوف ينخفض معدل أرباحها .

كانت تأميمات يوليو ١٩٦١ هي الرد على التناقض بين حركة يوليـو والرأسمالية المصرية ؛ وكذلك خطة التصنيـع الأولى . رافق ذلك سيـاسة ترى أن حل المشكلة الاقتصادية المصرية ، بإتاحة الفرصة لكل مصري أن يكون مالكاً : الفلاح يملك قـطعة صغيـرة من الأرض ، القروض العـامة تحول العمال إلى مالكين الخ . . .

وقلت أن هذا حل محفوف بالمخـاطر . أنـه يلقي على الـدولة تنفيـذ المشروعات ذات الربحية المنخفضة ـ كمصنع الحديد والصلب التي كـانت

تقلْ أرباح أسهمه عن ٥٪ ـ ويفسح في المجال أمام نشوء رأسمالية طفيلية تتجه إلى المجالات ذات الربحية العالية ، وأن هذه الرأسمالية سوف تسيطر .

وتحدثت عن الأيديولوجية . أن ضرب الطبقات القديمة ، والصعود السريع ، وغير المبرر ، بحجة تفضيل أهل الثقة على أهل الكفاءة ، قد خلق اندفاعاً محموماً نحو تغيير المواقع الطبقية ، لكل فرد على حدة . وهذا بدوره أوجد طقساً فكرياً يعيد الحياة للفكر الذي أنشأ المجتمعات البورجوازية .

لقد كنت أشعر أن الرأسمالية الطفيلية في سبيلها للاستيلاء على السلطة .

وأنا لا أرى عذراً ، للأستاذ إميل حبيبي ، ألا يكون قد قرأ هذه المقالات . فهي نشرت في بعض الدوريات التي تصدر في الدول الاشتراكية ، كما نشرتها بعض الصحف الاسرائيلية ، أو نشرت ملخصات لها .

ثم كانت ندوة كتاب آسيا وأفريقيا ، التي انعقدت في موسكو ـ في عام ١٩٦٧ ، أن لم تخني الذاكرة ـ وقد تحدث كاتب سوفييتي ، في هذه الندوة ، وقدم عرضاً دقيقاً وشاملاً لهذه المقالات ، وخرج منها بالنتائج ذاتها التي خرجت بها . وكانت النتيجة انسحاب الوفد المصري من الجلسة . وقد كان مكوناً من الأساتذة يوسف ادريس وسعد وهبه وفتحي غانم .

وحسب منهج النية ، الذي يلتزمه الأستاذ اميل حبيبي ، فسوف يرى فيما قلته محاولة أخبث بكثير من سابقتها ، لإبعاده عن الطبقة العاملة ، وللتمويه ، والتفاخر . وأنا ، بالطبع ، لا أدعي أنني خجلان مما حدث . ولكن على الأستاذ إميل حبيبي أن يوافقني أن ما حكيته ، له صلة

بالموضوع ، وإن هنالك أناساً آخرين يرون في موقفي وآرائي غير ما يرى .

أما بالنسبة لموقفي من الأحزاب الشيوعية العربية ، فأستطيع ـ اختصاراً للوقت ـ أن الخصه في ثلاث نقاط :

ـ إنها لم تستطع أن تقدم برنامجاً متكاملاً ، يصح أن نسميه بديلاً لأنظمة القطاع العام العربية .

ـ إنها لم تطرح مسألة السلطة ، رغم أن لينين اعتبرها المسألة الجوهرية لأي حزب شيوعي .

ـ إن معظمها لا يزال ، عملياً ، يتبع فكرة الطريق اللارأسمالي للاشتراكية ، أو الطريق الثالث ؛ وهي بهذا تصادر على دورها ، وتصادر على دور الفكر الثوري في التغيير الاجتماعي . أنها تقف سلبية أمام حتمية التاريخ .

وهذه آراء ، كما اعتقد ، تستحق المناقشة ، ولا تلغي بعبارتين : معاداة الشيوعية ؛ وركوب شهرزاد على أكتاف السندباد .

هل أواصل ؟

ولكن ما جدوى ذلك ! فالرجل يزيح جانباً ما يعرف ويرى ، ليتحدث عما لا يعرف ، ولا يرى . أي حوار ممكن مع رجل يرى نفسه المعيار الوحيد والثابت للخير والعبقرية ! فمن امتدحه استحق التبجيل ، ومن اختلف معه فهو مجرم وخائن . واميل حبيبي لا يرضى من المديح ، إلا ما كان خالصاً ، كالصلوات للرب . لقد أعلن فيصل دراج أن كتابة إميل حبيبي ترقى إلى المستوى الكوني . ولكنه اعترض على « لكع » . فاستحق أن يوصف بالخيانة والخبث .

أنا أعتقد لو أن الشاعر القديم قد امتدح اميل حبيبي بهذا البيت :

« لا عيب فيهم غير أن سيوفهم بها من قراع الدارعين فلول

لا أعتبره هجاء إنه يشتم سيفه

إنما الروايات بالنيات :

ومنهج النية لا يقتصر على دحض النقد للعمل الفني ، ولكنه منهج ينسحب على تفسير العمل الفني . يكفي الانسان أن يكوّن ذاتية حسنة ، حتى يكتب عملاً أدبياً متميزاً .

إن إميل حبيبي يهمل كل نقد موجه لعمله « لكع بن لكع » ، عدا المديح ، ويدافع عن فنية عمله بالتالي :

ـ لا بد لروايته المسرحية أن تكون جيدة ، لأن الذين تحدثوا عن نواقصها أعداء للطبقة العاملة ، أعوان للأنظمة العربية ، ماركسيون قوميون ، بورجوازيون صغار ، مراوغون ، مخادعون . . .

ـ أنه كتبها بنية حسنة . فقد أراد الاجابة على السؤال التالي : لماذا لم يحقق الشعب الفلسطيني شيئاً من مطالبه المشروعة ، رغم أنه ضحى كغيره من الشعوب ، أو ربما أكثر .

ـ إن رسالة الغفران لأبي العلاء المعري عمل عظيم ، فلا بد أن تكون « لكع » كذلك .

ـ ما اكتشفه الأستاذ أحمد بدر من معادلات ذهنية في الكتاب .

وعندما نتأمل هذه المعطيات ، نتأكد أن الأستاذ إميل صادق النية ، شديد الاخلاص لشعبه ، دائب البحث عن طريق للخلاص . ولكننا نسأل السيد الكاتب بصدق : هل يعتقد أن أياً من هذه المعايير ، يصلح لتقييم

العمل الأدبي ؟ وهل يعني ، هذا ، أنه حين ألغى كل مدارس ونظريات النقد ، قد جاء بالنظرية النقدية الكاملة والحاسمة ؟

ليس أمامنا من خيار سوى القول : أن الرد بالإيجاب على هذين السؤالين هو ما نستطيع استنتاجه من مقال إميل حبيبي .

يبدو ، هنا ، أن إميل حبيبي يريد أن يفعل في مجال الأدب ونقده ، عكس ما فعله في السياسة . أنه يعتقد أن نظريته النقدية هذه تجب ما قبلها . أن مجرد الإشارة إلى نظرية نقدية سابقة على نظريته ، يعني الخيانة . وباختصار ، يريدنا ، في مجال النقد ، أن نعيش بلا ذاكرة . في حين أن المأساة الحقيقية في وضع الإنسان العربي كما يذهب حبيبي أنه يعيش بلا ذاكرة : يهبط الدغفل من فوق كتفيه ، لتركب شهرزاد فوقهما .

المشكلة التي يطرحها الحوار مع الأستاذ إميل حبيبي ، هي أنك تحاور البراءة المطلقة . لأن عليك أن تبدأ معه من البداية ، فتوضح : ما هو الأدب ؟ ما هو النقد ؟ ما هو الحوار ؟ وعندما تجيب ، يطالعك بعينين شكاكتين ، تقولان : « ألا يخدعني ؟ » ثم يعود لتطرح أسئلة أخرى ، تعيدك دائماً إلى البداية : لماذا يكون الأدب هكذا ، ولا يكون شيئاً آخر ؟

بمعنى آخر ، أنك تفتقد ، معه ، الأسس المشتركة لبداية أي حوار ، وكأن التاريخ ابتدأ منذ لحظات .

لهذا ، فلنقطع هذا الحوار مع إميل حبيبي ، لنقيم حواراً آخر ، مع أدبه . ولن أطيل فيه .

السداسية :

اعلم جيداً ، أنني أقوم بدور « عجائز الفرح » ، في تقييمي لأعمال إميل حبيبي الأدبية . الكل مجمع على الاعجاب بما يكتب ـ خاصة

المتشائل ـ إلا أنا . ألا يعد هذا خروجاً على إجماع الأمة ؟

أذكر ندوة عن المتشائل ، أقامها اتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين ، فرع القاهرة ، شاركت فيها مع الدكتورتين لطيفة الزيات ورضوى عاشور . وكانت الدكتورتان شديدتي الاعجاب بالرواية . ولم أكن كذلك . وكان جمهور الحاضرين متعاطفاً مع الرواية ، ومع آراء الناقدتين . أما آرائي فلم تقنع أحداً .

ولكنني ـ وهذه ميزة مصر ـ لم أواجه إتهاماً بالخيانة ، بل نقاشاً ساخناً ، امتد إلى خارج القاعة ، وإلى الأيام التالية . فالمثقفون المصريون ، ربما لغياب مؤسسة القبيلة ، لا يلتزمون بمنهج النية النقدي ، المشرقي ـ البدوي ، والذي استطاع الأستاذ إميل حبيبي ، بمقاله ، الذي ناقشه ، هنا ، أن يتسيده ، دون منازع .

رغم هذه المحاذير ـ إجماع الأمة ومنهج النية وما يترتب عليهما ـ فسوف أناقش أعمال إميل حبيبي الأدبية ، بادئاً بـ « سداسية الأيام الستة » .

في السداسية ، نحن أمام أمثلة توضحية ، وشروح لمقولات ذهنية . . فماذا نعني بذلك ؟

سأقصر حديثي على قصة واحدة ، هي « وأخيراً نور اللوز » . ففي ابداء الرأي فيها ، سوف نكون أبدينا الخطوط العامة لنقدنا للقصص الأخرى .

تبدأ القصة بلقاء يتم بين الراوي ، والأستاذ « م » ، بعد انقطاع دام عشرين عاماً . وقد تم هذا اللقاء بعد قيام دولة اسرائيل بعشرين عاماً ، وبعد حرب الأيام الستة ، حيث استطاع فلسطينيو عام ١٩٤٨ ، أن يلتقوا بفلسطينيي الضفة الغربية ، وقطاع غزة .

والمشكلة التي دفعت بالأستاذ « م » لزيارة الراوي ، هي السؤال عن الكيفية ، التي انتهت بها حكاية حب ، ابتدأت تحت شجرة اللوز ، في باب طلعة اللبن . يقول الأستاذ « م » :

« إني أذكر عنه قصة جميلة . لا أدري كيف وصلت إلي . فصاحبته قطعت فرعاً من الغصن ، وقدمته إليه ، واستبقت الفرع الآخر . وتعاهدا على أن يحتفظا كل بفرعه ، وأن يلتقيا في الربيع القادم ، حين ينور اللوز ، فيأتي بأهله ، ويخطبها من أهلها . فكيف كانت نهاية حبهما الجميلة ؟ » .

وللحظة ، اقترب الأستاذ « م » من كشف السر . فحين ارتقى أول منعطفات طلعة اللبن « فلتت مني شهقة حين عبرنا المنعطف الأول ، وارتج لساني ومقود السيارة في يدي . وهتفت بزملائي الذين كانوا معي في السيارة (عشرين سنة وأنا أحلم بهذه المنعطفات اللولبية . هذه الطلعة لم تغب عن ذاكرتي يوماً واحداً . . . . هذا الهواء النقي . هذا الأريج أعرفه . أني أستنشق رائحة رافقتني طول العمر . هذا المكان مكاني !) » .

إنه يقترب من التذكر . ولكن يمنعه منه تنبه زملائه أن « تصاريحنا لا تنص على أنه يسمح لنا بالنزول في طلعة اللبن » ، وكذلك نكاتهم السخيفة :

« وهذا يتهكم على ذكرياتي عن هذه الطلعة ، بأنني في يوم من الأيام ، قبل عشرين عاماً ، قد بولت في أحد منعطفاتها . . . . » .

ثم انصرف عنها تماماً ، عندما قال أحد زملائه أن الأمر اختلط عليه بسبب الشبه بين هذه الطلعة ، وطلعة العبهرية في طريق الناصرة ـ حيفا . « فرفع حجراً ثقيلاً عن صدري » .

فيحدث الراوي نفسه : « . . . الانسان أعجز من أن يقتل ضميره ، فيقتل الذاكرة ! » .

ويتضح لنا احتجاج الراوي ، حين نعلم ، أن بطل قصة الحب التي يتحدث عنها الأستاذ « م » هو الأستاذ « م » ذاته . وأن المرأة التي أحبها ، ابتعدت عنه ، وتزوجت غيره ، وعاشت في الضفة الغربية . في حين أن « م » ظل في إسرائيل .

والحكاية غير مقنعة . لا يوجد شيء في ظرف الشخصية ولا تكوينه النفسي ، ما يشير إلى حادثة ، لها قوة وعنف الصدمة ، التي تؤدي إلى فقدان الذاكرة . كيف يبرر الكاتب هذه الواقعة ؟

لا يتم ذلك من خلال منطق الشخصيات ، ولا الأحداث . بل يأتي من خلال شرح ذهني مطول ، جعل لها الكاتب شكل فكاهات ، ينقصها الكثير من حسن الفكاهة .

الأستاذ « م » ـ كما يخبرنا الراوي ـ تقوقع على نفسه ، بعد قيام دولة إسرائيل ، وابتعد عن كل المناضلين العرب ، داخل إسرائيل . ولكن أعماقه الفلسطينية ظلت حية . وهو قد حاول جاهداً أن يحتفظ بهذه الثنائية : الخضوع الخارجي ، والشوق إلى فلسطين موحدة . غير أنه يعترف أنه فشل . وها هو الآن يجاهد أن يستعيد ذاته الفلسطينية (التي تمثلها الحبيبة القديمة) فلا يستطيع .

وثنائية الموقف هذا ، ونتائجها المؤلمة ، لا تجد عند الكاتب تعبيراً أنسب من جعل الأستاذ « م » يقول ، أن هذه الثنائية بدأت ، حين قرأ رواية ديكنز « قصة مدينتين » ، ثم يضيف :

« . . شرعت في كتابة « قصة مدينتين » من تأليفي ، مدينتين من بلادنا ، حيفا والناصرة . وكتبت فصلها الأول ، فإذا القصة تنتهي به ،

فطرحتها . ثم قررت أن أتخصص في موضوعين : الانجليزية والمحاماة . ولكنني لم أفعل . وعالجت قرض الشعر بالانجليزية والعربية ، فقرضت الهواء ، باللغتين معاً . . . . » .

ويواصل . أنه كان يرغب في إنجاب طفلين ، فأنجب واحداً فقط ، وأنه يعطي للطلبة كتابين للقراءة ، وشاعرين للحفظ ، وأدبين للمقارنة ، وساعتين للامتحان ، وأنه وهو صبي كان يلقب بابي الذقنين .

هل يمكن لموقف شديد التعقيد ، ينطوي على ازدواجية الشخصية والسلوك ، وفقدان الذاكرة أن يجد له معادلاً في هذه الفكاهات ؟

إننا ، هنا ، أمام مثال توضيحي ، لما يعنيه المؤلف بالثنائية . وهي قد توضح ، ولكنها لا تصف حالة إنسانية . أن هذا التراكم للشوق إلى تحقيق الثنائية ، والفشل المتواصل في ذلك ، هي براهين عقلية ، ميكانيكية على خطأ مثل هذه الثنائية . وهي حتى ، بصفتها عقلية وميكانيكية ، لا تفي بالغرض .

والفكرة ، وراء ذلك كله ، بسيطة للغاية : الانتماء إلى فلسطين ، واستعادة شطريها ـ في الذاكرة ، وفي الفعل مستقبلاً ـ لا يتحقق إلا بفعل إيجابي . أما مجرد إضمار فلسطين في القلب ، والخضوع الفعلي لأعدائها ، فسوف يجعلنا نفقد الأرض « فرع اللوز » والحب الكبير الذي انطوت عليه جوانحنا .

وهكذا نجد أنفسنا أمام واقعية بسيطة : فقدان الذاكرة . وعندما يحاول الكاتب أن يقنعنا بها ، يحيلنا إلى ظروف خارجية : قضية فلسطين ، الكفاح ضد الصهيونية ، ترسيخ العلاقة بين فلسطين الداخل والخارج الخ . . . . والمؤلف حين يصف هذه الواقعة ، نراه يتحدث عن ثنائية مطلقة ـ الجمع بين الانجليزية والمحاماة مثلاً ـ وحين يغوص في الدوافع ،

يكشفها لها بمعزل عن بطله ، كأفكار ومطلقات .

وعندما نتوقع ـ ولنا الحق في ذلك ـ أن نرى نتيجة لهذه الواقعة نسمع خطبة أخلاقية خالصة :

« يا للإنسان ! أيذبح في ذاكرته ذكريات لا يقوى على احتمالها ؟ » .

هذا ما كنت أعنيه عندما قلت في البداية أننا أمام أمثلة توضيحية ، وشروح لمقولات ذهنية .

ولا بد من الإشارة ، هنا ، إلى مفارقة طريفة . بينما يحاول الأستاذ إميل حبيبي أن يؤسس في مقاله ، الذي نناقشه هنا ، نظرية في النقد والرواية والسياسة تقوم على أن الأعمال بالنيات ؛ نجده ، هنا ، في هذه القصة ، يعتبر الفعل الإيجابي والمعلن هو الأمر الهام . وهو هام إلى حد إلغاء النية ، وربطها بالفعل . فالفعل ـ وهو الرضوخ ـ قد ألغى النية التي تتضمن وحدة فلسطين وحريتها .

المتشائل :

يدخل سعيد أبو النحس المتشائل إسرائيل ، راكباً حماره ، قاصداً الخواجة سفسارشك. لقد رباه والده على طاعة أولي الأمر ، وأوصاه أن يذهب ، إن ساءت به الأحوال ، إلى سفسارشك ، ويقول له :

« والدي ، قبل استشهاده ، سلم عليك ، وقال : دبرني ! » .

فدبره .

يدخل إلى مقر الحاكم العسكري ، بمشهد كوميدي ، إذ اندفع بحماره يصعد الدرجات الثلاث وهو يصيح :

ـ سفسارشك ، سفسارشك ! أنا فلان بن فلان ، ولا أنزل الأعلى عتبة سفسارشك .

فشتمه الحاكم العسكري ، فصاح :

ـ أنا طنيب على الخواجة سفسارشك .

المهم . يعمل أبو النحس مخبراً في الشرطة السرية الإسرائيلية .

ويعمل سعيد بهمة لا تفتر ، باعتباره مواطناً اسرائيلياً ، شديد الولاء والإخلاص . ولكنه يعجز عن ذلك : تكوينه العربي يتمرد عليه ، دون وعي منه . وكونه صاحب حق في الأرض ، يتسلل إلى لسانه وفعله فيربكه . وهو بالإضافة إلى هذا يختار نساء ، أو هن يخترنه، ارتبطت جذورهن بالأرض ؛ يحملن أسماء تلخصهن ، فهن سوف يسعين دوماً إلى العودة ، والبقاء في أرضهن ، فلسطين .

هذه هي مأساة المتشائل . يريد أن يخون ويرتاح ، فيتمرد عليه لاوعيه،فيجعله يختار حبيبة وزوجة وابناً ـ فقد اختار ابنه بالفعل ، واختار مصيره حين سماه ولاء ـ يردونه عن الخيانة . فينتهي به الأمر لأن يجلس على خازوق .

والدولة الإسرائيلية ، في عمق لا وعيها ، تعبر عن عجزها عن هضمه واستيعابه. أن ريبتها تجسد عنصريتها ؛ وتعكس شعوراً أعمق من ذلك بكثير ، أي أنها محتلة وغاصبة ، وأن لا مكان لعربي ، من أصحاب الأرض فيها .

سعيد ينتسب لقبيلة (التويسات) العربية . وأفراد قبيلته من التيوس موجودون في كل بلد عربي . وإسم جده الأكبر أبجر . وهو الذي قال فيه الشاعر :

يـا أبـجـر بن أبـجـر يـا أنت   أنت الذي طلقـت عـام جعت

أمه جارية قبرصية ، هربت مع جده الاعرابي .

أن لا وعيه العربي هو الذي جعله يرفع الشرشف الأبيض فوق عصا المكنسة . كان ذلك تلبية لنداء وجهته الإذاعة الاسرائيلية ، إلى المواطنين العرب ، بعد هزيمة ١٩٦٧ . طلبت فيه أن يرفعوا الأعلام البيضاء فوق بيوتهم ، في المناطق التي احتلت خلال الحرب . فرفع المتشائل العلم فوق بيته ، في حيفا ، معلناً ـ دون أن يعي ذلك ـ أن حيفا مدينة محتلة . وهكذا ، نفى بضربة واحدة شرعية الدولة الاسرائيلية .

ومشكلته ، مع من يحب من النساء ، أكثر تعقيداً . يعاد يطردها الاسرائيليون ، ولكنها تعود دائماً ، بشخصها حيناً ، بإبنها الفدائي حيناً آخر ، ببنتها وحفيدتها . تعود يعاد ، لتخلق لسعيد المشاكل .

أما باقية ، فهي تبقى لتمديدها في جوف الأرض ، وتخرج الكنز والسلاح منها ، لتسلمه لابنها . أما الابن (ولاء) فهو المفارقة القصوى بين لا وعي المتشائل ووعيه . لقد سماه ولاء ليؤكد ولاءه للدولة الاسرائيلية ؛ ولكنه كان يدرك في أعماقه أن ابن باقية ، وجيل الأبناء كلهم ، سوف يكون ولاؤهم لشعبهم ولأرضهم .

حتى تكوينه الجسدي يخونه ، ويحرجه ، كما أشارت الدكتورة رضوى عاشور . إن قامته « أطول من قامة الحاكم العسكري ، حتى بدون قوائم الدابة » . أن المغتصب ، في حقيقته ، ضعيف أمام صاحب الحق .

فالرواية صراع بين لا وعيين ـ المتشائل والدولة الاسرائيلية ـ وتوافق بين سطحين للوعي . ينتهي ذلك كله بسعيد جالساً على خازوق .

ولكن المشكلة الأساسية ، في هذه الرواية هي ما ذكرته في ندوة

« السفير » ، بأن شخصية المتشائل لا قوام لها ، بل هي مسخرة للبرهنة على وجهة نظر المؤلف .

فماذا نعني بذلك ؟

إن علينا ، في البداية ، أن نتأمل شخصية المتشائل .

حين تطرح الرواية معطيات الضمير الجمعي ، وهي الثورة ، ومعطيات الوعي ، وهي الخنوع ، عند المتشائل ، فإن ذلك يتلاشى في الأجزاء التالية للرواية . إننا نعجز تماماً ، عن الإحساس بتلك الأزمة الروحية ، الناجمة عن وضع المتشائل ، الذي شرحناه . بل أن هذه المعطيات ذاتها ، تكاد أحياناً تتلاشى أمام قصدية المؤلف ، ووعيه الذي يفرضه على المتشائل .

حين تبتعد المرأة وطفلها عن الطريق ، بأمر من الحاكم العسكري ، الذي يرافق المتشائل في سيارة الجيب ، يلاحظ المتشائل :

« . . . فكلما ابتعدت المرأة عن مكاننا ، الحاكم على الأرض وأنا في الجيب ، ازدادا طولاً حتى اختلطا بظليهما في الشمس الغاربة ، فصارا أطول من سهل عكا . فظل الحاكم واقفاً ينتظر اختفاءهما ، وظللت أنا قاعداً أنكمش ، حتى تساءل مذهولاً : متى يغيبان ؟

إلا أن هذا السؤال لم يكن موجهاً إلي .

والبروة هذه هي قرية الشاعر الذي قال بعد ١٥ سنة :

أهنىء الجلاد منتصراً على عين كحيلة

مرحى لفاتح قرية ، مرحى لسفاح الطفولة »

ونقرأ في الهامش ، أن الشاعر المقصود هو محمود درويش .

في هذا المشهد ، نستطيع أن نلمس تجسيداً للاوعي الجمعي ، عند

المتشائل . ولكن الغريب أن باطن المتشائل ، قد اندمج مع لا وعي الحاكم العسكري الصهيوني ، لأن التجسد ، قد وجد دلالاته موحدة عندهما .

وفي أحيان أخرى ، يستبدل المتشائل وعيه بلا وعيه . ويصبح لا وعيه مجرد لباقات :

« . . . عطفاً على ما شرحته من أصول التأديب في سجونكم ، هي من الانسانية والرحمة في معاملة المسجونين بحيث لا تختلفون فيها عنكم خارجها في معاملتنا ، ولا نختلف . . . » .

وعندما يتحدث الرجل الكبير عن الخضرة ! التي تعم كل مكان تحتله إسرائيل ، يسأله المتشائل :

« ـ الهذا هدمتم قرى اللطرون ، عمواس ويا لو وبيت نوبا ، وشردتم أهاليها ، يا معلمي الكبير ؟ » .

والرواية مليئة بأمثال هذه اللفتات الذكية ، ولكنها ، رغم ذكائها ، لا تتفق مع شخصية سعيد ، ولا الرجل الكبير .

إننا ، هنا ، لا نواجه المتشائل ، وهو يعيش الأزمة الروحية العميقة ، الناتجة ، عن الصراع بين خنوعه ، ومعطيات لا وعيه الرافضة ، بل نواجه فهماً ولباقتين متجاوزتين للمتشائل . أنهما ، دون شك ، فهم ولباقة المؤلف ، الذي نسي شروط ، وحدود الشخصيتين المتحاورتين ، وجعل من أحدهما صاحب ذكاء فائق ، ومن الأخر ـ الرجل الكبير ـ نصف أبله .

ولا بد لنا ، هنا ، من الحديث عن نوعين من الفكاهة : الفني ، والعادي . الفكاهة ، في مستوياتها الدنيا ، هي حدس بالمفارقة اللفظية ، أو المفارقة في الموقف . وهي في مستوياتها الراقية ، انبثاق تلقائي ، من داخل الموقف ، أو من خلال وضعه بجوار موقف آخر . بكلمة أخرى ، أنها ذلك النفاذ العميق ، التلقائي ، والمبهج إلى الوجه الخفي من الموقف .

وهي بهذا ، نتاج عملية جدل ، بين السطح والعمق ، أو على حد تعبير هيجل ، الجدل بين الظاهر والواقع .

وفي العمل الأدبي ، نواجه ثلاثة أنواع من الفكاهة . الفكاهة السطحية ، التي يقحمها المؤلف أقحاماً ، مثل السخرية من شخصياته ، أو التدخل في منطق العمل الأدبي ذاته ، ليخلق ـ المؤلف ـ موقفاً فكهاً . وهذا النمط يقف خارج الفكاهة الفنية .

النوع الثاني ، سخرية المؤلف المستمدة من منطق العمل الأدبي ذاته نجد ذلك عند تولستوي ودستويفسكي ، وتشيكوف ، مثلاً .

ثم هنالك الفكاهة ، التي تنفجر من قلب الموقف . وهذه أرقى أنواع الفكاهة .

نستطيع القول ، هنا ، أن فكاهة الاستاذ إميل حبيبي ، في رواية (المتشائل) هي ـ في الغالب ـ من النوع الأول . وأعتقد أن المثال الذي أوردناه ، عن الحوار بين المتشائل والرجل الكبير ، وهما متجهان إلى سجن الشطة ، يوضح هذا النوع من الفكاهة ، الذي يقحمه المؤلف على شخوصه ، ومواقفها ، ومعطياتها .

ولا تفقد شخصية المتشائل خصائصها ، من خلال إهمال عمق الأزمة الروحية التي يعيشها المتشائل ، بل أن ملامحه وسماته الشخصية تختلط وتتعارض ، دون ضابط أو رابط ، ففي بعض الأحيان نجد سعيد ، المتشائل ، وقد امتلأ علماً ، ومعرفة عميقة بالأمور . أنه يعرف أن الرئيس الأمريكي جونسون ، ويعرف أنه لا يملك الكفاءة ، التي تؤهله لأن يكون رئيساً للجمهورية . كما يقتبس ابن عربي ، ويسخر من الساسة العرب ، ومن القرار ٢٤٢ ، ويحفظ مقاطع كاملة من شكسبير ، باللغة الانجليزية . يعرف ذلك كله ، وينفاذ يحسد عليه ، ثم يتحول فجأة إلى ساذج ، يعتقد

أن لكل شيوعي صندوقاً مليئاً بالجواهر والسلاح ، يخفيه في باطن الأرض :

« أدركت سركم ، يا أستاذ ! فكل واحد منكم ، إذن ، لديه صندوق حديدي ، في طنطورته ، حيث أخفى والده كنزه الذهني » .

كما نراه ، في موقف آخر ، يصر على الدخول ، بحماره ، إلى حجرة الحاكم العسكري .

من هذا كله ، نستطيع القول ، أن الثنائية التي يعيشها المتشائل قد فقدت مقوماتها ؛ وأعني بها الشخصيات المقنعة ، المواقف والأحداث المنسجمة . ففي معظم أجزاء الرواية ، تصبح الشخصية الرئيسية ، وهي شخصية المتشائل ، مجرد حيلة ، يُعبر فيها المؤلف ، عن آرائه . أن المتشائل ، بين يدي المؤلف ، يصبح كقطعة الاسفنج الرخوة، يفعل بها ما يشاء .

ونستطيع أن نقول عن الشخصيات الأخرى الشيء نفسه . أنها لا تلفت نظرنا ، إلا بمجرد كونها جزءاً من برهان على شيء . وعندما تنتهي ، تختفت ، إلى أن تستدعى ثانية .

في العدد الأول من مجلة « الكرمل » ، كتب فيصل دراج عن رواية (المتشائل) يقول أنها تذهب « في ممارسة كتابية تقول القول ولا تقوله ، تشي بالواقع وتحجبه ، أي تكتب « نصف القول » ، وتترك النصف الآخر ـ الحاضر/الغائب ـ للقارىء ، الذي يبحث مع الكاتب عن جذور المأساة الفلسطينية . . . . » .

ومع أن الدكتور فيصل ، قال هذا ، في معرض مدح الرواية ، ولكن علينا أن نتساءل عن طبيعة « نصف القول » الذي لم يقله إميل حبيبي . أننا لا نحتاج إلى بحث طويل : فهذا « الحاضر/الغائب » هو مجموعة من الأفكار والآراء والوقائع السياسية . وفيصل كاد أن يقول هذا ، حين جعل

هم القارىء ، أن « يبحث مع الكاتب عن جذور المأساة الفلسطينية » .

ولا أعتقد ان هنالك فناً حقيقياً ، يحيل القارىء إلى دراسة تاريخية أو سياسية . بل يحيل الفن الحقيقي قارئه إلى ذاته ـ أي ذات القارىء ـ . هـذا ما يفعله بريخت في مسرحه التعليمي . أنه يضع عالم المشاهد أمام عينيـه . ومن خلال تغريبه لهذا العالم ، يعيش المشاهد عالمه الواقعي .

وهمنجواي يكتب « خمس القول » ، ويقـول أنها الجزء الـظاهر من جبل الجليد العائم . أما الأربعة أخماس الأخرى ، فهي غائصة تحت الماء . وهو في هذا يحيلنا ـ كقراء ـ إلى ذواتنا ، حتى نستكشف الأربعة أخماس التي أخفاها . أي أن وظيفة الفن هي معرفة الذات ، والانفتاح لمعرفة الذوات الأخرى لا تجميع المعلومات ، أو القيام بدراسة تاريخية أو أنثروبولوجية .

ومشكلة إميل حبيبي الرئيسية هي « نصف القول » هذا . فنحن دائماً محالون إلى أحداث ووقائع وأفكار خارج الرواية . وحين تقع هذه الـرواية بين يدي قارىء ، لا يعرف تفاصيل ودقائق القضية الفلسطينية ، فإنها تفقد كل شيء . وبهذا تفقد قدرتها على مخاطبة الانسان ، إلا إذا كان ينتمي إلى مجتمع معين ، ويملك معلومات كافية عن هذا الموضوع . ومثل هذه الكتابة ينقصها الشرط الأساسي للكتابة الفنية : القدرة على مخاطبة الانسان في كل زمان ومكان ، لأنها تحيل الانسان إلى ذاته .

الرمـــز :

ويتخذ « نصف القول » ، هذا ، بعده الكـامل في رمـوز الروايـة . تقول الدكتورة رضوى عاشور ، في مقالها « موقفان ، طريقان » ، المنشور في العـدد الأول من مجلة « الكـرمـل » عن « المفـارقـة » في « المتشـائــل » : « وتكتسب المفارقة التي تقوم على كشف العلاقة ، أو إبراز الشيء بمضاهاته

بضده ، فعالية خاصة ، بين يدي أديب ماركسي ، يتبنى المادية الجدلية ، التي ترى في العلاقة والصراع بين الأضداد ، قانوناً يحكم المادة ومسيرة المجتمع والتاريخ » .

وتأتي الأستاذة الناقدة بأمثلة على الرؤية الجدلية في الرواية : بمسألة استطاله المرأة وطفلها التي ذكرناها منذ قليل ، وكذلك كون المتشائل أطول قامة من الحاكم العسكري ثم تعلق قائلة :

« وهكذا يتحول وجود المرأة وطفلها إلى معادل رمزي لديمومة الشعب الفلسطيني في المكان وفي وعي الغزاة » .

والذي تسميه الدكتورة جدلاً ، ليس أكثر من تشبيه بلاغي بسيط ، وقد يكون استعارة ، إذا اعتبرنا الطول دلالة معنوية ، وليس واقعاً خارجياً . فالطول ، قد يعني التقدم في الفضل والأهمية . فعندما سأل الحجاج المهلب ابن أبي صفرة :

ـ أيهما أطول ، أنا أم أنت ؟

رد المهلب :

ـ أنت أطول ، وأنا أبسط قامة .

وإذا تفحصنا طرفي التشبيه نجد الفكرة هي الأساس ، والمنطلق ؛ والحادثة الواقعية هي المثال التوضيحي ، وحتى نتأكد من ذلك ، فما علينا إلا أن نضع كلمة (كأن) بين الفكرة المضمرة ، وتجسدها .

والمشبه هنا ليس مكتفياً بذاته ، بل يحتم علينا حتى يكون له معنى ، أن نعود إلى المشبه به .

لهذا ، فإن كون المتشائل أطول ، واقعياً من الحاكم العسكري ، أمر

لا أهمية له ، إن لم نحله إلى مشبه به مضمر ، وهو « ديمومة الشعب الفلسطيني في المكان وفي وعي الغزاة » .

هذه ، بالطبع ليست حال التشبيه دائماً . فقد نجد « كأن » عند أبي تمام ، ولكنها تشكل علاقة بين صورتين ، لا علاقة بين فكرة ، ومثال توضيحي . وعلى الرغم من هذا ، فلا أحد ادعى ، أن التشبيه عند أبي تمام موازٍ للرمز .

لهذا اعتقد ، أننا مبررون ، حين نقول أن رواية « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل » هي بناء ذهني ، تجريدي ، تجسد في أمثلة توضيحية .

وأما جدلية الرمز والواقع ، فسوف أوضحها ، من خلال رواية « يوليسين » لجيمس جويس ، ورواية « موبي ديك » لهيرمان ميلفيل .

تكاد رواية جويس تكون إعادة كتابة لأوديسة هوميروس . فكل مشهد من الرواية يوازي مشهداً من الأوديسة . ولكن رواية جويس قائمة بذاتها أيضاً . وإحالتها إلى الأوديسة ، تعطيها مزيداً من العمق ، وتكرس وحدة التجربة الإنسانية . أننا نصعد من ثراء وحيوية رواية جويس إلى الرمز ؛ وهنا يعود الرمز ـ لا الفكرة ـ ليعمق الرواية ، ويكسبها دلالات جديدة . أنها جدلية بين تجربتين ، تغني أحدهما الأخرى .

وإذا انتقلنا إلى « موبي ديك » ، واعتبرنا الحوت الأبيض رمزاً للقدر الذي يسحق كل من يتحداه ـ والرواية تحتمل هذا التفسير ولكنها لا تقتصر عليه ـ نجد أن الرمز هو تكثيف لتجربة إنسانية ، ذات طابع كوني ، إنها عبثية الوجود الإنساني ، وبطولة التحدي ، التي تصل إلى حدود اللا معقول :

« لو أن الشمس صفعتني ، فسوف أرد الصفعة » .

هذه هي عبارة أخاب .

ولكن الرواية تمتلك اكتفاءاً ذاتياً ، حتى لو لم تحل إلى رمز .

أذكر صديقاً أمريكياً ، أراني رسالة ، بعث بها إليه ، ابنه البالغ من العمر ١٤ سنة . كان الابن يقول في رسالته ، أنه انتهى من قراءة « موبي ديك » . قال لي الصديق الأمريكي :

ـ حين قرأت هذه العبارة ، كدت أسقط عن الكرسي من الدهشة . كيف يستطيع ابن الرابعة عشر أن يقرأ « موبي ديك » ؟ ثم تذكرت ، أن هذه الرواية ـ في أحد مستوياتها ـ رواية مغامرات .

وهذه الحادثة مثال جيد ، على قدرة العمل الفني العظيم ، أن يخاطب الانسان في كل زمان ومكان ـ وكل سن ، ربما ـ .

نطلع بنتيجة من هذا أن الإحالة إلى رمز ، أو إلى الميثولوجيا ، لا تعني الإحالة إلى فكرة . فالرمز تجربة إنسانية مكثفة . والعلاقة بين العمل الفني والرموز المحال إليها ، ليس علاقة بسيطة ، كما في الاستعارة أو التشبيه ، ولا علاقة راكدة ، كما تكون العلاقة بين الفكرة والمثال التوضيحي . العلاقة بين الاثنين هي علاقة جدلية معقدة .

إن هذا يستلزم أن يكون طرف العلاقة الأول مكتفياً بذاته ، يجيء اكتماله من علاقاته الداخلية ـ الأشخاص وعلاقاتها ، الأحداث وعلاقاتها بالأشخاص ، ومسيرة الرواية الخ . . . ـ . وهو ـ أي العمل الفني ـ بهذه الصفة يحال إلى رمز . وهذه الإحالة لا تعني أن للعمل الفني وجوداً ناقصاً ، لا يكتمل إلا بالرمز . بل يعني أن هذه الإحالة هي إحدى المستويات

المتعددة للعمل الفني . وهدفها حوار جديد مع الرمز ، يضيء الرمز والعمل الفني ، يؤكد وحدة التجربة الإنسانية .

وهذه العلاقة بين الاثنين ، من ناحية الوظيفة ، لا تجعل القارىء يستعيد وعيه بتجربته الخاصة ، التي تماثل تجربة الفنان ، بل تعيد بناء استيعابه للرمز .

لكع بن لكع :

رواية إميل حبيبي المسرحية « لكع بن لكع » هي أكثر أعماله انسجاماً ، وتماسكاً . لقد وجد فيها الكاتب ذاته الحقيقية ، وتخلص من الشوائب التي كانت تسود أعماله السابقة . وتتلخص هذه الشوائب في كلمة واحدة : الثنائية وإلغاء الجدل .

وهذه الثنائية ، كما ذكرنا منذ قليل تتمثل ، في ثنائية المفهوم للعمل الفني حيث يرى إميل أنه نتاج عفوية ، تخلط بين الشخوص وأفكار المؤلف . وتجد هذه الثنائية تجسيداً لها في الفكرة ـ المثال التوضيحي .

وإلغاء الجدل ، نعني به ، أن الصورة الفنية عنده لها وجه واحد ، وهو وظيفتها في خدمة الفكرة . وهو بهذا يلغي الوجه الآخر للصورة الفنية ، وهو كونها مستقلة ، قائمة بذاتها . كما يلغي علاقتها العضوية بمجمل العمل الفني .

وبكلمة أخرى ، فإن إقتصار الصورة الفنية ، على كونها مثالاً توضيحياً ، قد أفقدها جدليتها ، وبالتالي ثراءها ، وصدقها ، وفنيتها .

إن الشخوص ، قد أصبحت في « لكع بن لكع » أفكاراً ، ومقولات خالصة . والمسرحية وكاتبها ، لا يدعيان غير ذلك . لا أحد من هذه الشخصيات يحتاج إلى تدخل المؤلف ، في أفكاره لأن لكل شخصية منطقها

المتماسك ، وهو منطق الفكرة ، أو المقولة التي تجسدها .

هنا ، يعترف إميل حبيبي بحدوده : أنه غير قادر على خلق شخصيات واقعية ، تصعد إلى الدلالة من خلال أحداث ومواقف مقنعة . وأدرك حبيبي ـ ربما بشكل غير واع ـ أن مجاله الحقيقي ، هو ذلك المزيج من البناء الذهني والغنائية . وهو ، حين حاول تطبيق ذلك في قصص وروايات ، لها الشكل الواقعي فشل .

لماذا ؟

لأن مفهوم إميل حبيبي للابداع الأدبي ـ وهو ما عبر عنه بالصدق المنفلت ـ كان يفلت زمام اميل حبيبي ذاته ، ويبعده عن إعطاء شخصياته وأحداث أدبه حياته الخاصة . حين يخلق شخصية صهيونية ، مثلاً . فإنه يخلقها حاملة لتناقضات منطقها . وهو لا يقف محايداً، أمام هذا التناقض ، تاركاً لتطور العمل الفني ذاته أن يكشفه ، بل يدخل« بصدقه المنفلت » حاداً وساخناً ، ويكشف لنا هذا التناقض .

إن مثل هذا الطبع الحامي ، لا يستطيع إقامة بناء موضوعي ، متكامل ، كالرواية لا وقت للانتظار . فالخطأ يقترف أمام عينيه ، فكيف يسكت عنه ؟

هذه مسألة :

والمسألة الأخرى ، هي تكوين اميل حبيبي السياسي / الأدبي . وهذا التكوين ليس ، بالضرورة ، نتاج السياسة بل أن الميل السياسي يصلح لها ، ويوافقها . أعني بذلك تركز الطاقة الانفعالية ، وبالتالي ـ كما عند أميل حبيبي ـ الطاقة الانفعالية الفنية حول أفكار ومقولات ، أكثر من تركزها حول إنسان واقعي له أبعاد ومواصفات واقعية .

في أحيان كثيرة ، نلاحظ في كتابات إميل حبيبي ، السابقة على (لكع) بترا للسياق ، واستعجالاً لتطور الأحداث ، لأنها ـ المواقف والأحداث ـ تعيقه عن الخروج السريع بالنتائج التي يريدها .

من هنا نستطيع استخلاص أحد الأسباب لشعبية كتابات إميل حبيبي . أنها تنسجم أكثر من أعمال أي أديب آخر مع العقلية العربية في هذه المرحلة . فأشد ما يثير هذه العقلية انفعالياً هو الشعارات ، والمقولات الذهنية . أن طرح الشعار يلمس على الفور عصباً حساساً ، يستثار على الفور ، وإلى أبعد حد . وهذه العقلية لا تعجب بعمل أدبي جيد ، بالفعل ، إلا من خلال سوء التفاهم .

كم من مرة شاهدت فيها معارض الفنون التشكيلية ، فأصادف هذا المشهد : عدد من الشبان والشابات يقفون أمام لوحة . يقول أحدهم فجأة :

ـ أنني لا أفهم شيئاً . ماذا يريد هذا الفنان أن يقول ؟

ويوافقه الآخرون . وإن اعترض شخص ، فسنكتشف أنه مكابر بطبعه . ثم يتقدم شخص يبدو أنه له معرفة بمسائل الفن . ويوحي بالثقة . يسألونه عن « معنى » اللوحة . فيبتسم ، ويشير بإصبعه إلى الألوان والخطوط ، ثم يقول :

ـ إنها صراع بين الخير والشر .

أو :

ـ الشعب ينطلق من قمقمه .

الخ . . . .

وهكذا ، أمام العيون الميدوزية ، تتحول اللوحة إلى مقولة ، فتصبح « مفهومة » ومثيرة للاعجاب .

نعود الآن إلى « لكع » .

في هذه « الحكاية المسرحية » وجد الفنان ، من خلال بحثه عن أسلوب يناسبه في التعبير ، الشكل الفني الملائم ، وتجسد ذلك في ثلاثة عناصر :

- الفانتازيا .

- الشخصيات - المقولات الخالصة .

- اللغة الغنائية .

يضاف إلى ذلك ، الشكل الخارجي ، وأعني به المسرح .

إن المؤلف لا يحتاج لأن يتدخل هنا ، لأن هنالك شخصية أو أكثر - شخصية متماسكة ومنسجمة منطقياً - تقوم بدور المؤلف على أكمل وجه . وأما الشخصيات الشريرة فهي مدانة منذ البداية . يدينها تكوينها الجسدي ، وملابسها ، والإضاءة ، قبل أن يدينها الموقف الدرامي . ها هي شخصية دغفل ، الناطق بإسم الرجعية العربية :

كومة من هشيم ، عفنة ، أشبه بما يتراكم « في جوف غابة أوروبية ، تتزاحم رؤوس أشجارها على نور الشمس ، فلا تترك منه ، للجوف ، سوى الأشلاء والفتات وجيف العفونة .

ونرى ، في وسط هذا الركام - جزءاً منه - شيخاً هرماً قمئاً ، تنتشر صفرة الموت في سحنته الشبيهة بالأرض الموات التي شققها الكسل قزماً في طول عود من العيدان المقصوفة والجافة حواليه . له يدان ورجلان أشبه ما تكون ، في دقتها وفيما تثيره في النفس من اشمئزاز ، بأرجل العنكبوت

الدغفل وأطرافه العنكبوتية . ويكون هذا الدغفل يحيط رأسه ـ صدقتم أو لم تصدقوا ـ بتاج تتلألأ جواهره حتى نخالها لقية في نبش نخالة .

« ويكون هذا الدغفل يخرج من فيه أصواتاً حادة ، أشبه بفحيح الأفاعي ، أو بما يصدره صوت مسمار يسحب على صفحة من حديد » .

وهذا يشير إلى حقيقة أخرى ، وهي أن إمكانيات هذه الحكاية المسرحية لا تبدوا مكتملة إلا لمن يمتلك تصوراً وخبرة في المسرح . وبحد أدنى من هذين ، أستطيع القول أن إخراجاً يعتمد الأسلوب الفانتازي ، مع تكثيف ميلودي ، وتركيز على الملابس والإضاءة ، سوف يحقق نجاحاً ممتازاً . وهذا يعني تحويلها إلى مسرحية ملابس ممتزجاً بالأوبريت .

ومع مخرج خبير وفنان ، يستطيع أن يختار بعناية ، عناصر العرض ، فإن جزاءاً لا بأس به من هذه الحكاية المسرحية يجب حذفه .

كان هذا الاستطراد لا بد منه ، لتأكيد ـ أو ربما إعادة تأكيد ـ حقيقتين :

الأولى : أن المؤلف اختار الشكل الملائم لأدبه ، أعني به ، البناء الذهني ، الشخصيات ـ المقولات ، والفانتازيا . بهذا الشكل وحده ، استطاع المؤلف إفساح المجال لكل طاقاته الانفعالية أن تعمل في الاتجاه الصحيح ، وأن تتركز هنا ، ومن خلال التركيز الانفعالي ، أصبح إميل حبيبي أقرب ما يكون إلى خلق شخصية إنسانية متسقة، رغم ما في هذا القول من مفارقة .

وحتى تزداد هذه الفكرة اتضاحاً فدعونا نجري مقارنة سريعة بين هذه الحكاية المسرحية ، وبين مسرحيات بيرانديللو . في مسرحيات بيرانديللو نجد هذا المزيج من البناء الذهني المحكم . والفانتازيا والغنائية . ولكن

عظمة بيرانديللو تبدو واضحة أنه ، بالإضافة إلى هذا المزيج ، فقد استطاع أن يخلق شخصيات إنسانية ذات نبض حي وواقعي .

الثانية : الحقيقة الأخرى التي نلمسها بوضوح في هذه الحكاية المسرحية ، هي أنها عمل ناقص ، يبحث عن الاكتمال من خلال إعادة تركيبها ، وإضافة عناصر درامية أخرى إليها .

لهذا السبب ، فإن قراءة هذه الحكاية المسرحية ، دون التنبيه إلى إمكانياتها ، لا تعطي الكثير .

الحكاية الشعبية :

في الحوار ، الذي أجراه الأستاذان محمود درويش والياس خوري ، مع إميل حبيبي ، والمنشور في العدد الأول من مجلة « الكرمل » ، جاء في أحد الأسئلة : « ونحن نعتقد أنك تكتب نوعاً أدبياً واحداً ، هو مزيج من المقال والحكاية الشعبية . . » . كما أن الدكتورة رضوى عاشور ، في مقالها المنشور في العدد ذاته ، قد أشارت إلى شيء مشابه .

أعتقد أن التشابه خارجي ، وأن الحكاية الشعبية في الأعم الأغلب ، هي عمل فني يحتوي على خبرة إنسانية عميقة ، إن عرفنا كيف نقرؤها . سوف أعطي مثالاً على ذلك . وهي حكاية (ليلى والذئب) ، التي اعتقد أننا سمعناها كلنا عندما كنا أطفالاً .

قالت الأم لليلى :

ـ خذي سلة الكعك هذه إلى جدتك .

وأوصتها :

ـ سيري في الطريق المستقيم . على جانبي الطريق زهور جميلة ،

وطيور مغردة ، وأشجار وهي قد تغريك بالانحراف عن الطريق . ولكن إن فعلت فسوف يخرج لك الذئب حتماً ويأكلك .

- حاضر يا ماما .

قالت ليلى . ووضعت طاقيتها الحمراء فوق رأسها ، وحملت سلة الكعك ، ومضت .

ولكن ليلى نسيت وصية أمها . ورأت الحديقة جميلة ، تبهر الأنفاس بجمالها فمالت نحوها ، قائلة لنفسها : « سوف أجمع باقة من الزهور لجدتي » .

رآها الذئب وسألها :

- إلى أين أنت ذاهبة يا ليلى .

قالت له . سألها عن عنوان جدتها ، فأعطته إياه فشكرها وانصرف .

وعندما دخلت ليلى بيت جدتها ، رأتها نائمة في السرير فألقت سلة الكعك وقفزت إلى السرير بجوار جدتها أخذت تنظر إليها وتسأل :

- لماذا عيناك كبيرتان يا جدتي ؟

الجدة : حتى أراك فيهما .

وأذناك ؟ وانفك ؟ وذراعاك ؟ والجدة تجيب حتى أسمعك فيهما . وأشمك فيه ، وأضمك فيهما وفمك ؟

قالت الجدة : لآكلك فيه .

صرخت ليلى فجاء الجيران ، وقتلوا الذئب .

ظاهر الحكاية : أن من لا تطيع أمها فسوف تعاقب .

ولكن دعونا نقرأ الحكاية بلغتها . ليلى تلبس طاقية حمراء والدلالة واضحة : لقد بلغت ليلى سن النضج ، وجاءها الحيض . هنا ندرك على الفور دلالة الذئب المختبىء وراء جنة الزهور والطيور والشجر ، أنه الحب وكلمة الذئب تعني أيضاً الشاب الذي يغوي الفتيات .

عندما نتذكر أن ليلى ، تعرفت على الذئب ، حين انحرفت عن الطريق المستقيم . فإن علينا أن نبحث عن المعنى المزدوج للانحراف والاستقامة .

والسؤال الذي لا تجيب عليه الحكاية : ما الذي جعل الذئب يمتنع عن أكل ليلى ، حين قابلها وبعد أن أخذ عنوان جدتها ؟ الأمر المنطقي أنه كان عليه أن يأكل ليلى ، ثم يذهب إلى جدتها ويأكلها . فما الذي جعله يرتكب هذه الحماقة ؟

علينا أن نستعيد الفكرة الأساسية ، في كتاب فرويد (الطوطم والتابو) ، وهي أن النساء تظل محرمة على الأبناء ، إلى أن يتم قتل الأب : وقد استمر هذا الطقس عبر آلاف السنين ، فلم يستطع أوديب الاقتراب من أمه ، إلا بعد أن قتل أبيه . وبالنسبة للبنات فعليهن قتل الأم ، حتى يباح لهن إقامة صلة جسدية (عقدة الكترا ، ومقتل أمها) . ولكن الذي قتل الأم هو الأخ أورست .

وحتى إذا كنا لا نتفق مع فرويد ، في تحليله ، فإننا نعلم أنه على المستوى الاجتماعي لا بد من إلغاء الأم حتى تستطيع الفتاة أن تمتلك حريتها .

إذن ، نستطيع القول ، أن الذئب كان متواطئاً مع ليلى ، حين ذهب إلى الجدة ، بشكل ما .

ثم ها هي الصبية تندفع إلى أحضان الذئب ولكن ما سبب

صراخها ؟ أن علينا أن نأخذ بالاعتبار المعنى المزدوج لكلمة (أكلها) . فإنها ـ خاصة في اللهجة المصرية ـ تعني أنه خدعها واغتصبها . وهكذا ، فعندما انتقل الذئب من طور المداعبة ، إلى الفعل الحاسم ، صرخت ليلى .

فأي من قصص إميل حبيبي ، تحمل مثل هـذه التجربـة الإنسانيـة الكلية ؟

إن التشابه بين قصص حبيبي والحكاية الشعبية ، هي الحكمـة التي تخرجان بها تشابه سطحي لا يصلهما بشكل جاد .

وبعد ، فهذا الحديث الطويـل استجابـة لدعـوة الحوار التي أطلقهـا الأستاذ إميل حبيبي . ولا أود أن أغمط نفسي حقها ، فأقـول : أنها أيضاً محاولة لنقل هذا الحوار من الذاتي ، من المناكفة ، إلى الموضوعية . وأملي أن ندخل هذا الحوار بآفاق رحبـة ، لا تصادر عـلى المطلوب فيهـا ، إتهامـات جزافية ، ولا تعال غير مبرر ، يرى في النقد هجاء ، ولا يرى فيه علماً من أهم ما أنتجت الحضارة البشرية . أنني أتفق تماماً مع الرأي القـائل : أن أعظم إنجاز معرفي ، هو عندما حاولت البشرية أن تضع نظرية تفسـر فيها الفنون .

البشـرية حـين فعلت ذلك ، فهي قـد وضعـت اللبنة الأولى لمعـرفـة القوانين التي تصيغ العقل الإنساني ، وبالتالي وعي الذات .

الدلالات للبناء النرجسي في « وليد مسعود »

كيف اختفى وليد ، ولماذا ؟

وليد مسعود فلسطيني يعيش في بغداد منذ عام ١٩٤٩ . وهو يعمل موظفاً في البنك العربي في بغداد . ومن خلال عمله في البنك ، يتقن العمليات المالية ، وأساليب الكسب المريح والسريع ، فيصبح ثرياً . ولكنه ، بسبب كونه ثورياً ، يهوى ، بشكل خاص ، ذبح عشرات الصهاينة . ولأنه ذو تكوين ثقافي متميّز (فيلسوف ، يلغي الماركسية ويضع فلسفة بديلة) يظل ثرياً ، فقط ، لا ثرياً جداً .

وحين يتهم أحد وليداً بأنه برجوازي يفحمه وليد ، كما فعل مع الشيوعي كاظم :

« لم تعرف يوماً قرص الجوع ، ولم تعرف هجمة البرد عندما يهاجمك الشتاء وليس لديك سوى دشداشة واحدة ، دشداشة قطنية مرقّعة واحدة تكاد لا تغطي خصيتيك . . . » .

وكاظم ، مثل كل الشيوعيين في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، يحرّكه كره الناس والحقد عليهم حسداً :

« ما تفوّهت يوماً بكلمة ، ما كتبت يوماً كلمة صادرة عن حب لشيء ، أو انتصافاً لأحد . ما تفوّهت ولا كتبت إلا عن حقد كثير

الإلتواءات والعقد في نفسك ، حقد تجاه كل شيء تجاه كل أحد . هل تظن أن هناك أي عمل كبير يصدر إلا عن حب ؟ » .

والفارق بين وليد الذي يحب الفقراء ، ويريد أن يجعلهم كلهم أغنياء ، وكاظم الشيوعي ، كبير جداً . أنظروا إلى الشيوعي ، عندما يلتقي بعامل ، ماذا يفعل :

« وعلى حين غرة ، من بين عشرات الأيدي العابرة ، امتدّت يد واستقرّت في كفه قبل أن يستبين صاحبها الذي هتف به : يا هلا بعمي كاظم ، يا هلا » .

« فسحب كاظم كفه من القبضة الصلبة الباردة بسرعة ، وقال :
ـ مهدي ؟ شلونك ؟ » .

ونكتشف أن مهدي عاملاً « بقسم المكاين » ، والفضل في إيجاد عمل له يعود إلى وليد . يمتلىء الشيوعي كاظم إحساساً بالقذارة ، لأن العامل لمس يده . فما كاد يبتعد « حتى أخرج كاظم من جيب سترته زجاجة الكولونيا الدقيقة التي تلازمه ، وصبّ منها قطرتين في كفّيه ، وفركهما ، ثم صبّ عدة قطرات فيهما انطلق شذاها إلى خيشوميه ، فتلذّذ به ، وفرك كفّيه ثانية . وفجأة انتبه إلى ما يفعل . أعاد الزجاجة بسرعة إلى جيبه ، خاشياً أن يكون هناك من رآه وهو يعقّم يديه » .

« بعد ذلك بربع ساعة كان كاظم إسماعيل في مكتبه . . . وقد أمسك القلم بيد معطّره معقّمة ، ليكتب مقالاً عن وليد مسعود . . . » يجعله « برجوازياً يجعل من الإنسانية قناعاً يخفي به خوف طبقته من الإنهيار » .

يا للمفارقة المؤلمة !

وليد أصبح ثرياً لأنه عصامي ، وليس لأنه برجوازي !

المهم ، أن وليد هذا ، قرَّر أن يختفي ، وزمن الإختفاء ، يتراوح بين عامي ١٩٧١ و ١٩٧٢ . لأن مذابح أيلول تروى كتاريخ ماض ، في حين أن حرب ١٩٧٣ لم تقم بعد .

واختفاء وليد يظل لغزاً ، ينكشف في الصفحات الأخيرة من الرواية . ويظل أصدقاء وليد يتساءلون : هل اغتيل ؟ هل دمَّرته قوته الجنسية الخارقة ؟ هل . . .

وابن وليد ، قُتل في عملية فدائية بطولية ، فهل جن الأب حزناً ؟

أما كيف اختفى وليد ، فهنا العجب . غادر الحدود العراقية بسيارته ، ثم غادرها إلى مكان مجهول ، مخلّفاً وراءه شريطاً سجّله بصوته ، يحكي عن أشياء كثيرة ، إلا عن سبب اختفائه ؛ فهو يقول :

« ولكن ساهرة لا تعرف للخطيئة الأصلية معنى وعذرتها في ريعانها كوردة من ورود بغداد الحمراء الجنونية ، وعيناها الواسعتان تشعّان بخواطر محرقة كالنيران الجائحة . . . » .

« ويقول أيضاً : « وليقل إبراهيم ما يشاء عن أهمية الحياة بين حشود الأنذال والخونة ، وسط لزوجة الوحل والأسن ، ووجه شهد كالجوهرة كتفاحة المجانين ، وهي تعرض لي حلمتيها كنذير بالثواب والعقاب . . . » .

وفي الصفحات الأخيرة من الرواية ، تخبرنا وصال أنها « اتصلت في عمان بعيسى ناصر ، وفي بيروتِ بخالد أبو مطر ، وأسامة حمّاد ، وعبد الرحمن الناظر ، وأسماء كثيرة لا أذكرها ، وكيف أنهم كادوا يجمعون على استنتاج واحد ؛ وهو أن وليد اختفى عن قصد ليضلّل ملاحقيه ، لكي

يستطيع أن يتحرّك بحرية خلف خطوط العدو . إنه يريد أن ينتقم لمقتل مروان . على طريقته ، على طريقته المجنونة العنيدة . ويوم يشعر بأنه قد شفى غليله ، سيعود » .

إذن ، عاد وليد إلى عادته التي أدمن عليها : قتل عشرات الصهاينة إلى أن يشفي غليله ، الذي لا يشفى أبداً .

ووليد الذي قارب الستين من عمره ، حسب الرواية ، كاتب مشهور ، ورأيه في كتابته ، وفيما يكتب عنها هو التالي : « أجد التهجّم من السخف أو البذاءة بحيث أرفض إرهاق نفسي بمنازلة السخفاء والبذيئين ، وأجد المدح ، إن كان ثمة مدح ، مبنياً في الأغلب على أسس مغلوطة يصعب عليَّ تصحيحها . . . فلنترك الأمور تأخذ مجراها . بعد عشرين سنة لعل الناس سيعرفون من المخطىء حقاً ، ومن المصيب » .

متواضع . أليس كذلك ؟

وهو ثري ، ولكنه « جعل من الكثيرين أغنياء . . . وقنع هو بالقليل . . . » . كما كان شديد الكرم . وله عشرات العشيقات الفاخرات . وهو ذو فحولة جنسية خارقة ، وقوة عضلية هائلة ، وثقافة عجيبة . . . وهذا غيض من فيض . استطاع ، وإن يكن بشكل غير مقنع ، أن يقتل مئات الصهاينة ، ولم يستغرق ذلك منه إلا وقتاً قصيراً .

وحين يختفي وليد ، تنكشف لنا حقيقة هامة هي : كل من عرف وليد نسي همومه الخاصة ، وظروفه ، ومشاغله ، وأصبح وليد هو الهم والشاغل والحياة كلها . الشعار الذي يرفعه الجميع : حياتنا من أجل وليد . هنالك نساء فاتنات لا يفكّرن في شيء إلا في جسد وليد ، حضور وليد ، حديث وليد . الرجال كلهم ، تقريباً ، مشغولون بتأليف كتب عن وليد ؛ وكذلك وصال ومريم الصفّار . الجميع ذوات مستلبة ، حيوات ملقاة

عند أقدام وليد : الدكتور طارق لا يمانع كثيراً في أن تكون اخته ، بنت الوزير السابق ، واحدة من عشيقات وليد . ووصال لا تمانع ، حين تغيب عنه بضع ساعات ، أن يقيم علاقة جنسية مع جنان التامر . والإثنتان لا تمانعان في أن يكون على صلة بالأستاذة الجامعية الفاتنة مريم الصفّار . الرجل ليس عنده وقت يضيّعه .

وهذه صورة سريعة وليست شاملة ، بالطبع ، لوليد مسعود كما تقدّمه لنا الرواية .

نرجسية الشكل الروائي :

إن كنت قد رسمت صورة كاريكاتورية ، لشخصية وليد مسعود ، فذلك لم يكن ما فعلته الرواية . إذ أنها ، أي الرواية ، صاغت من هذه المعطيات الكاريكاتورية صورة للفلسطيني البطل ـ الأسطورة . وهي ، حين فعلت ذلك بجدية بالغة ، قد وجدت الشكل ، أو المعمار الفني المناسب لهذه الصياغة . وعندما أطلق على هذا المعمار صفة النرجسية ، فأنا أستعمله كاستعارة ، لمصطلح معروف في علم النفس . ولكننا ، عندما نمضي في تحليل الرواية ، سوف نرى أن هذه الاستعارة قد تحوّلت إلى واقع حقيقي ، وإن النرجسية هي رؤ ية الفنان ، وهي أيضاً ، المضمون الإنفعالي لهذه الرواية .

لنبدأ بالمعمار الروائي .

هنالك مجموعة من الشخصيات اعتزمت أن تؤلّف كتباً ، أو تروي ذكرياتها وانطباعاتها وحنينها إلى وليد مسعود . وحين يتحدّث وليد مسعود ، فليلقي بعض الأضواء ، أو ليقدّم بعض الإيضاحات عن حياته . وهو أكثر

الرواة اعتدالاً ، وأقلّهم حماساً . بل أن إنشغال هذه الشخصيات بـوليد ، يفوق كثيراً إنشغال وليد بذاته .

الدكتور جواد حسني ، وهو طبيب ، تصبح الكتابة عن وليد همه الأوحد ، وقضيته المركزية . ها هـو في الصفحات الأخيرة من الروايـة ، يصف حالته مترجماً لحياة وليد :

« ولئن كنت لأكثر من سنة حملت معي الغـابة ، فإنني أحمل البحـر أيضاً . لا أنام إلا وأنا مرهق ، في ساعة متأخرة ، وهالة تحذّرني من التعوّد عـلى حبوب النـوم . غير أنها لا تعلم أن سعيي في العـودة بالمـركّبـات إلى أولياتها ، ومضاهاة الجزء بالجزء ، وتحديد الفجوات . . . يتوحّد الكون في غرفة صغيرة ، مكتظّة اكتظاظ الغابـة ، مائجـة موج البحـر ، وأتوحّـد أنا فيـه . فأتقـد وأنقذف وأتهـاوى في فضاءات مـدوّمة كقـطعـة من الشمس انتشرت عنها ، وتطوّحت في فضاءات كون مجهول راعب ، رائع . . . » .

ونحن نلتقي بجواد حسني في معظم صفحـات الروايـة وفصولهـا ، ولكننا لا نكاد نعرف عنه شيئاً . لا هم له ، ولا حديث إلا وليد . والمـرة الوحيدة التي يدور فيها حديث بين الـدكتور حسني وزوجتـه ، هي عندمـا تحكي عن إحدى علاقات وليد النسائية . تقول الزوجة :

ـ كل يوم يطلع بجديد .

ـ خير ؟

وتحكي « جنان حدّثتني اليوم بأشياء ما كنت أتصوّرها » .

ـ أتدري أنها كانت تحب صديقك وليد ؟

ـ نعم ! كانت بينهما علاقة لسنة ، أو لأكثر . والمسكينة تعذّبت كثيراً من أجل صديقك هذا ، وفجأة تخلى عنها .

ـ يظهر أن وليد من النوع الذي لا يوفّر إمرأة إذا اعترضت سبيله .

وهذه الزوجة لا توجد إلا لتقول كلاماً عن وليد . ثم لا نعرف عنها شيئاً .

والدكتور طارق ، الطبيب النفسي الكبير ، ينخرط في دراسة كبيرة عن وليد . يبدأها ـ للعجب ـ بدراسة برجه ، وهو الجدي . فيستعيد عبارة أحد العلماء القدامى ، فيرميكوس ، باللغة اللاتينية :

« إن الذين يولدون وبرج الجدي في صعود ، يكون لهم مظهر خدّاع ، يخفي حقيقة شخصيتهم . وجوههم رصينة ، ولحاهم طويلة وجباههم عريضة عنيدة . وما ذلك كله إلا زيف وخداع . لأن من طبيعتهم الحقيقية أن يكونوا ماجنين خلعاء ، تفترسهم لواعج الشبق ، وتلتهمهم نيران الحب . وكثيراً ما يقعون ضحية شهواتهم الشريرة فيضطرون إلى قتل أنفسهم . . . » .

ويعلّق الدكتور طارق على ذلك : « أنها صورة ، ولو كاريكاتورية بعض الشيء ، لوليد مسعود . . . » .

ويستنتج من ذلك : « وليد انتحر ، مهما تدل القرائن على العكس . . . » .

وهو يحاول إقامة علاقة جسدية مع مريم الصفّار ، التي يعالجها نفسيّاً ، توافقه مرة ثم ترفض بعد ذلك . يسألها إن كانت لها علاقات ، مع آخرين غير وليد ، تقول :

ـ وليد كان كافياً ورائعاً . كنت أتصوّر أن اقضي أيامي كلها ، بساعاتها ، بنهاراتها ، ولياليها ، على صدره ، ولا أكتفي » .

ولكن الدكتور طارق يصر على معرفة إن كان لوليد علاقات نسائية أخرى فتجيب :

ـ لم يهمني ذلك . كان رائعاً ، لا يتعب . كنت أصرف عنه آلام الدنيا ولو لساعة . وكان هو لي في كل شيء .

وهكذا ترضى هذه المرأة الفاتنة ، الشبقة ، أن تكرّس نفسها لتسلية وليد « ولو لساعة » ، ولا شيء بعد ذلك ، أو غيره يمتعها أو يرضيها .

وحين يبلغ التوق بالمعالج النفسي حد الجنون ، ويتصل بمريم في الساعة الثالثة بعد منتصف الليل ، وتدعوه إلى بيتها ، يسمع وهو داخل البيت صوتاً ، يشبه صوت وليد ، يقول :

ـ هل هذا طارق ؟

الصوت كان وهمياً بالطبع ، ودلالته هي إنسحاق الدكتور طارق أمام وليد .

ووليد يقف دائماً بين الرجال والنساء . فحين تسعى مريم جاهدة لإقامة علاقة مع عامر عبد الحميد ، وتنجح ، بعد جهد ، تقول :

« وعندما تركتنا سوسن وحدنا ، لتهيئة بعض الطعام في المطبخ ، وقعت بين ذراعي عامر كإمرأة حُرمت من الحب سنين طويلة . أقبّله ويقبلني ، فتنهار بيننا السدود ، وأود لو يطالبني بكل ما أملك فأقدّمه له راضية في الحال (وخطر لي في تلك اللحظات خاطر من حيث لا أدري ، وهو أن وليد قد يُقبل عليّ بتلك الحرارة لو أردت) » .

وحين يعلم طارق أنه كان لوليد علاقة بجنان التامر ، يحاول هو إغواءها ، تتبّعاً لخطوات وليد . وإذا كان علينا أن نحلل المحلل النفسي طارق ، فإننا سوف نكتشف ، أنه في أعماقه ، كان يود أن يغتصبه وليد .

ولكن وليد ، يقوم ، بالنسبة له ، بدور الأب الذي يقوم بعملية الإخصاء . إن علينا أن نتذكّر أن عملية الإخصاء ، التي يقوم بها الأب لأبنائه ، طبقاً لفرويد ، يكون سببها محاولة الأبناء مضاجعة زوجات الأب (الطوطم والتابو) .

ويتكرّر الوضع نفسه ، وبشكل أكثر حدة ، مع إبراهيم الحاج نوفل . فهو أيضاً يحاول إقامة علاقة ثابتة مع مريم الصفّار :

« في السنوات الأخيرة ، أُعجبت بتلك المرأة الأخرى التي أرى فيها شيئاً من جنون ـ مريم الصفّار . هذا الموج الطاغي . . . ولو تبقى لي يوم واحد من الحياة ، سأتزوّج مريم . سأترك هؤلاء النسوة اللواتي مللت أردافهن الكبيرة وعطرهن الرخيص وكركراتهن الفجة » .

بعد هذه العبارة مباشرة ، تأتي الجملة التالية ، التي تفضح لنا حقيقة ما يكمن في أعماق إبراهيم :

« وأبي ، رحمه الله ، سيغفر لي حينئذ » .

علينا أن نتذكّر ، هنا أن الحاج نوفل قد مات ، وأن إبراهيم كان يعتقد أن وليد مسعود قد مات أيضاً . ومع موتهما يشعر أن الأوان قد حان للاستيلاء على زوجة الأب . ولكن مريم ، هنا ، هي التي تقوم بعملية الإخصاء :

« أخذتُ مريم جانباً من ذراعها برفق خلف سيارتها . لكي لا تسمعني سوسن ، وهمست لها :

ـ مريم ، أتتزوجيني ؟

لم تندهش الظالمة ولو لثانية واحدة . بل ضحكت ضحكتها الآسرة ، وربتت على خدي كأنني طفلها المحبّب ، كوّرت شفتيها نحوي بقبلة

موهومة ، وبحلاوة لاذعة قالت : في يوم آخر يا إبراهيم ، في يوم آخر ! تصبح على خير ! » .

لقد عاملته كطفل محبّب ، لتذكّره بأنها زوجة الأب ، وضحكت وأي إحباط أشد للراغب بممارسة الجنس مع إمرأة ، من أن تضحك في وجهه ، وتربت على خده كأنه طفلها المحبّب .

إن هذا المشهد يتم أمام الجميع :

« ولذا حين نهضوا جميعاً ليخرجوا إلى سياراتهم ، ورافقتهم إلى الطريق لأودّعهم واحداً واحداً ، أخذت مريم جانباً من ذراعها . . . » .

ألسنا أمام حلم نمطي حيث يرى الحالم نفسه ، في وضع غير لائق ، ولكنه يبدو وكأن الآخرين - الحاضرين - لا يلقون بالاً لما يحدث ؟

إن هذا المشهد لا يدل فقط على نوعية العلاقة القائمة بين إبراهيم ووليد مسعود ، ولكن دلالته تنسحب على الرواية بمجموعها . إذ هي كما سوف نشرح ، حلم يقظة طفل ، تتجسّد فيه تلك الرغبة التي يعبّر عنها هذا الحلم النمطي : الرغبة في العودة إلى فردوس الطفولة المفقود .

وهذه الرغبة المجنونة ، للإستيلاء على مريم الصفّار ، سبقتها عند إبراهيم ، رغبة مماثلة نحو ريمة ، زوجة وليد . يقول إبراهيم عن ريمة :

« كانت إمرأة هائلة ، نحبها جميعاً ، وأنا أودها بشكل خاص . يظهر أنني أُعجب بالنساء اللواتي فيهن مس من الجنون : العيون الزائغة ، الشعر المرسل كالشظايا ، الضحكة الهوجاء ، مع الإيحاء بالقدرة العملاقة على التمتّع بالحب ، بالجنس . . . » .

وهو الشيء نفسه الذي يقوله عن مريم الصفّار :

« أرى فيها شيئاً من جنون . . . يستخرج الفوضوي من أعماقي . . . » .

وهكذا نرى أن اختفاء الأب ، لم يجعل الأمهات ممكنات . فكيف تنتهي علاقات إبراهيم النسائية ؟

لقد هجر سوسن ، الرسّامة . فكيف تعيده إليها ؟ إنها ترسم صورة لوليد وتحملها إليه هدية . هنا يتقدّم للزواج منها ، مصحوباً بمباركة الأب الغائب .

ولكن ، ما أثر هذا القمع الذي مارسه وليد الأب ، على إبراهيم الإبن ، والذي امتد إلى نساء وليد ؟ .

إننا نشهد هنا انسحاقاً كاملاً ، يتجسّد في حنين إلى وليد يشي برغبة في منح نفسه إلى وليد ، كما يتجسّد في تحويل وليد إلى إله ، يتوجه إليه إبراهيم بالصلوات .

يصرخ إبراهيم بعد غياب وليد ، صرخات عاشق ، فقد إلى الأبد من يحب ، فرأى الحياة فقدت كل معنى :

« أيا شجر الخابور ، يا شجر دجلة والفرات ، يا شجر أنهار العالم قاطبة ، مالي أراك مورقاً ، كأنك لم تحزن ـ لا ، لن تحزن يا شجر . البشر لا يحزنون ، فكيف تحزن أنت ؟ ومن يقوى اليوم على الحزن ؟ سأعلن الحداد بارتداء أزهى الألوان ، سأعلنه بشرب العرق والويسكي ـ أيها يسرّ . وأورق يا شجر ، وتفجّر يا قدّاح ويا زهر .

« أفتقده كل ليلة ، أذكره كل يوم ، أراه في كل عين أبصر فيها نظرة حب . معي هو في حوار مستمر . وفي خصام مستمر . والخصام معه أطيب من الانسجام مع أي إنسان » .

كلمات العشق التي يوجّهها إبراهيم إلى وليد تتنامى ، فيرى العالم بدونه مزبلة . ويتصاعد هذا العشق ، حتى يصبح وليد ذلك الباطش الجبّار :

« وليد ، على نحو ما يذكّرني بالإسكندر يوم حزم أمره للحصول على سر الخلود . يدوّخون العالم ، هؤلاء الباطشون بالعالم (لشدة ما يحبونه !) ، ثم يطلبون الخلود ، كلكامش فعل ذلك أيضاً . . . » .

ويتحوّل إبراهيم إلى صلاة يطلق فيها صفات الرب على وليد :
« . . . الرافض ، الراشد ، الباني ، الموحّد (إذا كان لأمّتي أن تتوحّد) العالم ، المهندس ، التكنولوجي ، المجدّد ، المحرّك للضمير العربي بعنف . . . » .

نحن أمام إنسان ، مُسْتَلَب (بفتح اللام) ، فقد كل خواصّه ، وكل معنى للحياة ، بسبب علاقته بوليد مسعود .

وما حدث لإبراهيم ، حدث لطارق ، الطبيب النفسي . فقد لاحق عشيقات وليد ، الأمهات ولكنه فشل . فقام بعملية إبدال . لقد قدّم أخته وصال ، لتحل محله . ووصال ، تشبه إبراهيم ، مع الأخذ بالإعتبار نوعية العلاقة التي يقيمها وليد مع النساء . إنه موقف نمطي ، يتكرّر دائماً : مجموعة من النساء المدلّهات ، يحطن به . تتقدّم واحدة فتختاره ، فتبتعد الأخريات ، دون غضب ، في انتظار فرصة أخرى .

هذه مريم الصفّار تتحدّث :

« . . . كانت هنالك إمرأتان تدوران حول وليد بشكل لا تخطئه العين . . . لقد ضمّتاني إلى ناديهما بحرارة هائلة : النادي الوليدي » .

« ولمّا أخذ المدعوون بعد العشاء ينسحبون . . . قلت له (لوليد) :

ـ أنا باقية » .

فوافق . وعندما رأتها حنان تخلّفت ، قالت : « يا ويلك منه ! باي باي ! » .

ووصال حين تتحدّث عن وليد ، تقول :

« شعرت أن هناك الكثيرين ، والكثيرات ، ممن يريدون اقتناص هذه الضحية اللذيذة السهلة . ولكنني كنت مصمّمة على ألا أفوّت الفرصة هذه المرة . . . ووليد لم يفلت من يدي إلا إذا ثبت أني غبية . . . » .

وفي صباح اليوم التالي ، تدعوه إليها ، وتركب بجواره ، في سيارته ، وعلى التو « تنزل . . . . يدي سحاب بلوزي وشعرت أن نهدي الأيمن يخرج من الزحمة ، بحركة تلقائية مني ، نصف خروج . . . » .

وهكذا ، نجد أنفسنا أمام مجموعة من البشر ، فقدت خصائصها الإنسانية ، من حيث كون أفرادها أحياء يمتلكون غرائز المحافظة على الذات ، ومن حيث هم كائنات إجتماعية . إنهم يتحوّلون إلى مجرد نماذج بدئية (atchetypes) . الرجال هم مجموعة الأبناء الذين حرمهم الأب كل الحقوق ؛ والنساء هن ذلك النمط البدئي للأم ـ المومس . ولكن الدورة هنا تتوقّف عند وليد . الأبناء لا يصبحون آباء ، ولا يرثون زوجاتهم .

وأنا حين أتحدّث عن أنماط بدئية ، لا أقصد أنماط مجتمع بشري ، بل تلك الأنماط السابقة على قيام المجتمع الإنساني . وسوف نتوسّع في هذه المسألة ، في أجزاء تالية من هذه الدراسة .

هنالك تساؤ ل مشروع : ألا يجوز أن تكون هذه الشخصيات مجرد شهود ، كل شاهد يكشف جانباً من جوانب شخصية وليد مسعود ؟

إن كان هذا صحيحاً ، فهو لا يقيم عملاً فنياً جيداً . إنه عمل يفتقد

الجدلية . لأن الشخصيات تتحوّل إلى وسائط ، ناقلة للمعلومات . وهي بهذا ، يمكن الإستغناء عنها بالراوي . أعني بذلك ، أن الشخصيات والصور والأحداث في العمل لها وجهان : هي بذاتها ولذاتها ، كوقائع منفصلة . هذا وجه . والوجه الآخر ، إنها جزء وظيفي من بناء عضوي متكامل . هذا ما يجعل العمل الفني حياً ، ومليئاً بالزخم ، والثراء .

ولكن حتى هذا ، لا وجود له . فالشخصيات ، في هذه الرواية ، ليست وسائط لنقل جوانب مختلفة من شخصية ، وتاريخ حياة وليد مسعود . بل أنها تكرّر المعلومات نفسها تقريباً ، وتخرج بنتائج متماثلة .

إفتقاد الموضوعية :

قلنا أن البناء الفني ، في هذه الرواية ، جعل كل خطوط الحركة ، كل الآمال والرغبات ، والمشاريع ، لمجموعة من الناس ، مكرّسة لوليد مسعود . هؤلاء بشر ، تخلّصوا من كل خصائصهم الإنسانية ، وتحوّلوا إلى مجرد عابدين لوليد مسعود .

سوف نحاول هنا ، أن نستكشف المضامين الأساسية ، في هذه الرواية ، عبر هذا التشكيل البنائي بالذات .

هنالك مجموعة من الملاحظات ، ذات فائدة في تحديد المضامين الإنفعالية والنفسية ، والأيديولوجية في روايتنا هذه .

الملحوظة الأولى تتعلّق بالتكرار . أعني به تكرار الأنماط الإنسانية ، وتكرار المواقف .

لقد سبق وذكرنا العديد من الأمثلة على هذا : طارق يكرّر إبراهيم ، وصال تكرّر مريم ، النساء يفزن بوليد بالطريقة نفسها . الجميع يفتقد وليد على النحو نفسه .

الشخصيات ، هنا ، متشابهة ، من حيث أن جوهر حياتها ، واهتمامها هو وليد مسعود . قد تختلف التعبيرات عن هذا الجوهر ، ولكنها تتماثل ، إلى درجة فقدان التمايز ، في الإطار العمومي . يشذ عن هذه القاعدة بعض الشخصيات . ولكنه الإستثناء الذي يؤكد القاعدة . كلهم يعودون إلى طابور المعجبين ، بعد أن يلعبوا أدوار الأبطال الشريرين لبعض الوقت . أي أنهم يلعبون دور المعجب بنائياً .

فلقد عوقب طارق ، بواسطة مريم ، لأنه أبدى ذلك الإعتراض الخجول ، الذي سرعان ما تراجع عنه ، على التحاق أخته الصغرى بحريم وليد مسعود . أما هشام ، زوج مريم الصفّار ، فقد كان له من الحماقات والسفاهات ، ومن السماجة ، ما يجعلنا نحمد الله أنها طلّقت زوجها ، والتحقت بحريم وليد .

أما كاظم إسماعيل ، فقد ذاق الأمرين على يد الأستاذ جبرا ، كما عوّدنا أن يفعل مع كل الشيوعيين في رواياته .

إضافة إلى التكرار ، نلاحظ افتقاد الموضوعية في تصوير الشخصيات . فهي تفقد ملامحها المميّزة وتتحوّل إلى مجرد تحقيق لرغبات وليد مسعود . ويبلغ ذلك حداً نجد فيه المحلّل النفسي طارق ، قد تحوّل إلى طبيب ممارس ، يستدعونه الساعة الثالثة بعد منتصف الليل ليعالج مريضاً توفاه الله .

« حال دخولي منزلي استقبلتني زوجتي مضطربة منزعجة :

ـ أمريض آخر ؟ .

فقلت : مات . لماذا يستدعون الطبيب والرجل في نزعه الأخير ، لست أدري » .

وإفتقاد الموضوعية في رسم الشخصيات ، يبلغ حداً تقف فيه الحقيقة الموضوعية على رأسها . فالشيوعي مترف ، إذا لمست يده عاملاً ، يسرع لتطهيرها بالكولونيا ، ويرتقي كالصاروخ في سلم وظائف الدولة . النساء كلهن فقدن عنصر الغيرة تماماً . فوصال تعلم ، وكذلك مريم وجنان وحنان الخ . . . . إنها حين تغيب عنه يمارس الجنس مع أخريات . ولكنّهن ، جميعاً ، لا يكترثن . ثم يهجرهن تماماً إلى أمرأة أخرى ، فيواصلن عشقهن وعبادتهن له .

طارق شاب عراقي يحيا في مجتمع ما زال يقتل الفتاة إن عشقت ، كيف نتصوّر قبوله ، دون اعتراض ، أن تغدو أخته واحدة من عدة عشيقات لرجل من خارج مجتمعه ؟

وكيف يمكن أن نقتنع ، أن فتاة أرستقراطية ، مثل وصال ، ليس في حياتها شيء جدي واحد ، وتكاد تفقد عقلها من الشبق ، تتحوّل فجأة إلى فدائية في لبنان ، لتتسرّب من بين يدي السلطات الإسرائيلية حتى تصل إلى وليد في كهفه ؟ ولنفرض أن ذلك ممكن ، هل يمكن لهذا النمط من النساء ، أن تخاطر إحدى ممثلاته بحياتها ، لمجرد أن تلتقي بحبيب في الستين من عمره ؟ .

ويندرج ، في باب التكرار وغياب الموضوعية ، بطولات وليد مسعود . بطولة دون عقبات ، ودون التفات للظروف الواقعية . كيف يمكن أن نتصوّر رجلاً أشرف على الستين من عمره ، لم ينل تدريباً عسكرياً ، وليس له معرفة بعمليات الداخل ، يدخل إلى فلسطين المحتلة ، ويذبح اليهود ذبح الخراف ! هل بلغ الضعف والعجز بالأجهزة البوليسية الإسرائيلية ، أن تسمح لرجل ، سبق وأن قبضت عليه ، وحققت معه ، أن يذرع فلسطين طولاً وعرضاً ، ويقتل « بطريقته العنيدة » إلى أن يشفي

غليله ، ثم يخرج إلى حفلاته وعشيقاته ، دون أي اعتراض .

إذا كـان المقصود ، من هـذه البـطولات الـسهلة ، تمجيـد البـطولـة الفلسطينية ، فإن النتيجة كانت عكسية . وذلك ، لأن هذه البطولات تقع في دائرة العجز والتردد . إذ أنه قبل القيام بعملية في الداخل ، مهما كانت صغيرة ، عليه أن يقوم بدراسة لطوبوغرافيـة المنطقـة . وتحرّكـات العدو ؛ بالإضافة إلى التدريب الشاق ، وغير ذلك من عشرات التفاصيل . والنتيجة لا تكون دائماً قتل العشرات من جنود العدو . إنها أحياناً لا تزيد عن جرح شخصين أو ثلاثة .

عدا عن أنه من الصعب علينا أن نتصوّر أن منظمة فدائية ، تسمح لقائد من قادتها ، أشرف على الستين من عمره ، أن يستقر في داخل الأرض المحتلة ، ليقتل أعداداً غفيرة من جنود العـدو ، انتقامـاً لمقتل إبنـه . وأما إمكانية إرسال عشيقاته إليه في الداخل ، فهي غير واردة قطعاً .

كما أننا نعجب إلى درجة الذهول ، من أحد قادة المنظمات الفدائية ، وهـو الذي يقـود عمليات مسلّحـة في أقسى الظروف ، أن يقتصـر عـالمـه الـداخلي عـلى وصف طفولتـه ، أو عـلى الحفـلات التي اشتـرك فيهـا ، أو العشـيقات بكل تفاصيلهن الجسدية . ألا تخطر منظمته والظروف السياسيـة والخـطط العسكريـة ، ولو للحـظة واحـدة ، في ذهنـه ؟ تصـوروا نـوعيـة الأفكار ، التي تخطر في ذهن وليد مسعود بعد عملية فدائية :

« آه فلأمت ، أن كان لك بموتي أن تحيي يـا مدينتي . يـا أوغسطين قـرطاجـة ، ما الـذي كنت ستقولـه لو علمت ؟ شعبي الأعـزل يقتلونه ، ويقتلعـونـه ، وينسفـونـه ، ويبعثـرون أشـلاءه عبـر وديـان الأرض وجبالها . . . » .

إن ما لم يخطر ببال وليد مسعود أن الثورة عمل كامل ، وليست مجرد

هامش ضئيل من حياة ثري ، مستمتع بحياته . كما أن الكتـابة عن تجـربة كالثورة ، والكفاح المسلّح تحتاج إلى معايشة ، من الواضح أن وليد مسعود يفتقد أوّلياتها العملية ، أو خلفياتها السياسية .

هل نتصور همنغواي يكتب « لمن تقرع الأجـراس » أو مالـرو يكتب « أيام الأمل » لو لم يشاركا مشاركة فعلية في الحرب الأهلية الاسبانية ؟

كما أنني عاجز ، بالفعل ، عن التوفيق بين آراء وليد الليبرالية ، التي لا تريد قسر التطوّر الإجتماعي ، وبين التزامه بالكفاح المسلّح . هل يعتقد الكاتب أن الثورة في العالم الثالث سوف تؤدي إلى قيام مجتمع ليبرالي ، تقف على قمته طبقة من المقاولين وأولاد العائلات الأرستقراطية من نمط عامر عبد الحميد ، وليد مسعـود ، إبراهيم الحـاج نوفـل ، طارق ، وصـال ، مريم الخ . . . وهم عالم وليد مسعود الحقيقي ؟

إن الثورة والكفاح المسلّح ، في هذه الرواية ، هما مجرد تسلية عـابرة الطبقة من المقاولين والأثرياء . إنهما يصبحـان جزءاً من الحيـاة الإجتماعيـة المريحة التي يغرق فيها وليد .

البطولة ، بدون عقبات ، هي أحد الملامح الأساسية لهذه الرواية .

وبالقدر نفسه من غياب الموضوعية ، ومن افتقاد المعـرفة بـالأوّليات يتعامل وليد مع الفكر السياسي والإقتصادي والإجتماعي .

ها هي أفكار وليد الحضارية :

ـ « كان يريد لهذا المجتمع (المجتمع العراقي ـ ربما العربي أيضاً) أن يحقّق ذاته عن طريق العقل ، والحرية والإبداع . . . » .

ـ إن التصنيع قد فرض على المجتمعات الأوروبية ، بواسطة « أقليات عـاتية لا تحيـد عما صممت عليـه ، وتعتبر المشكـلات كلهـا قـابلة للحـل

بالوسائل التقنية والعقلانية ، طلباً للتقدّم . غير أن هذه العقلانية المفروضة من فوق تقلقه . . . « لأنها سوف تتحوّل لتصبح « ذريعة لتمرير أهداف خاصة لفئات تعطي الخبز للفم بيد ، وتسلّط المقرعة على العقل باليد الأخرى . . . » .

وما هو الحل لهذا المأزق ؟

« الحلول ، في آخر المطاف ، يجب أن تنبع من الداخل ، من الإرادات التي تمثّل بمجموعها هوية الأمة ، وإن العقل كما يراه هو ، مزيج ذو ظلال لا تحصى يجب أن يتحرّك بملء الحرية ، مدفوعاً بنزعة الإبداع الغامضة أبداً ، الخطيرة أبداً ، لكيما يستطيع أن يفعل فعله الحقيقي في المجتمع » .

وبكلمات أوضح ، إنه إذا كان لا بد من قيام عملية قسر اجتماعي وسياسي لتصنيع بلد متخلّف ، فلنتوقف عن التصنيع ، ولنمنح حرية واسعة ، فإن « يد الله الخفية » التي يتحدّث عنها آدم سميث ، أو « نزعة الإبداع الغامضة » ، كما يسميها وليد مسعود ، قادرة على حل جميع المسائل ، بأسهل الطرق وأسلسها .

سوف نتحدّث ، فيما بعد ، عن الدلالات الأيديولوجية لهذا الحل السهل الساذج لمسائل شديدة التعقيد . إن ما نودّ أن نؤكّده هنا ، هو أن طرح هذه المسألة يفتقد المعرفة بالأوّليات . هل يمكن قيام تصنيع دون قسر اجتماعي واقتصادي ، وبالتالي سياسي ؟ كيف يمكن أن يتم قيام تراكم رأسمالي ، وهو ما تحتاجه الصناعة الثقيلة من خلال « نزعة الإبداع الغامضة » ؟ وهل التخطيط الصارم ، أي إخضاع مسار العملية الاجتماعية للعقل ، هو عدم إيمان بالإنسان « بما فيه من كوامن عقلية وإبداعية وحس بضرورة الحرية » ؟ إن وليد مسعود لم يكلّف نفسه بالإلتفات إلى القضية الأساسية : وهي العلاقة بين الحرية والضرورة . وهو قد ألغى وعي

الضرورة كشرط للحرية ، حين نسبها إلى نزعة غامضة .

وليس ، هنا ، مجال التوسّع في مناقشة آراء وليد الإجتماعية . ولكن لا بد لنا من أن نؤكّد أنها تتنافى مع كل من : أ ـ شخصية وليد مسعود ، كما ترسمها الرواية . ب ـ فكرة الثورة المسلّحة . ج ـ الظرف الموضوعي لحركات التحرّر الوطني في العام الثالث .

شخصية وليد مسعود :

ترسم الرواية شخصية وليد مسعود باعتباره شخصية طاغية ، باطشة ، هو وحده الغاية ، وكل من حوله وسائل . ما أن يقترب منه الإنسان ، حتى تستلب إرادته ، ويتحوّل إلى إحدى شخصيات القطيع في علاقتها مع الأب . إنه يخصي أبناءه ليمنعهم من الإقتراب من حريمه . وقد سبق أن شرحنا هذا .

كما تصفه ، الرواية لنا ، بصورة الشخص الذي لا يطيق معارضة ، أو نقاشاً فيما يقول . من يعترض عليه بذيء ، لا يستحق الرد ، ومن يمدحه يعجز عن فهمه . والعالم جميعه ، يحتاج إلى عشرين عاماً لفهم ما يقول . أو لإمكانية فهم ما يقول . إنه يرفض الحوار مع الآخرين ، ويطلب إليهم الخضوع المطلق ، ويطلق آراءه لبشر سوف يأتون في المستقبل ، وهم وحدهم يملكون إمكانية فهمه ، لا الحكم عليه . أية آراء تلك التي نعجز ، نحن البشر الفانين ، عن فهمها ! إنها كما أعتقد ، آراء شديدة السذاجة ، وتفتقد الأصالة .

ووليد مسعود هو الذي يقول عن الآخرين :

« تعرض لي حلمتيها كنذير بالثواب والعقاب التقمها وأجن . . . لو أستطيع أن أضع الأحاسيس اللذيذة في صندوق مخملي لشعشعت كالماس في

ليل بهيم في عالم من البهائم يقرطون الحصى ويلعبون بخصيهم . . . » .

ويقول :

« أنت بطة برية ، ما الذي تفعله بين هذه الطيور القعيدة في المستنقعات؟ أهرب ، أيها البطة البرية ، أهرب ، أهرب . . . » .

والرواية تؤكّد ، وكذلك وليد ، إن كل من يعترض على كلمة يقولها وليد ، أو يطرح رأياً مخالفاً له ، فهو سيء النيّة ، حاقد .

وإذا أضفنا إلى ذلك « نزعة الإبداع الغامضة » التي يؤمن بها وليد ، وما يقوله عنه الدكتور طارق : « ولو لم يكن له [لوليد] اهتمام ، يصل إلى حد الغيبيات ، بالنجوم وأثرها في حياة الناس ، لما عبئت بأنه من مواليد برج الجدي . . . » . وهذا الإيمان بالقوى الخفيّة ، يجيء على لسان وليد ذاته : « أمّا القوى الخفيّة التي تتحكّم بالإنسان ، فهي التي تهمني » فأية صورة شخصية تتجسّد أمامنا ؟

لا أعتقد إن أحداً يستطيع أن ينكر أن الرواية قد رسمت لنا صورة كاملة لديكتاتور العالم الثالث ، من خلال شخصية وليد مسعود : الشخصية الأبوية الطاغية ، رفض الحوار وسماع رأي الآخر ، وضع آراء سطحية موضع التقديس واعتبار كل من يعترض عليها حاقداً ، سيء النيّة ، وعميلاً لدولة أجنبية ، والإحساس الغيبي بأن القدر ـ أو النجوم ـ في حالة وليد مسعود ـ هو الذي اختاره ، وحدد له الدور ؛ وأن القدر اختاره لأنه النسر وسط طيور قعيدة .

وهذا النمط بالذات هو الذي يلوّح ـ لا يمنح بالفعل ـ برغيف الخبز ، ويسحق كل فكر مخالف سحقاً .

فهل هذا النمط من الشخصية هو الذي يخلق الإنسان الحر ، والذي

يخلص المواطن من السلفيّة ، ويقوده في طريق التقدّم والإسهام في الحضارة العالمية ؟

بالطبع لا .

أما الاحتمال الأخر ، وهو أن المؤلّف أراد أن يخلق شخصية تبشر بآراء تتناقض تماماً مع سلوكها وشخصيتها فهو غير وارد قطعاً .

أي إن التناقض هنا بين القول والفعل هو تناقض المؤلّف ذاته ، التناقض الذي لم يكن يعيه .

أما دلالة هذا التناقض ، فسوف نؤجّل الحديث عنها إلى بعد حين . وكذلك سوف نؤجّل الحديث عن التناقض بين فكر وليد مسعود والظروف الموضوعية في العالم الثالث .

وليد مسعود ثائر فلسطيني ، يؤمن بالكفاح المسلّح كسبيل لتحرير بلده من الإستعمار الإستيطاني . أو هذا هو ما تجهد الرواية لأن تقنعنا به . وهو لم يكتف بالإعلان عن ذلك ، بل أنشأ ، أو شارك في إنشاء ـ هذه النقطة ليست واضحة ـ منظمة فدائية لتحقيق هذه الأهداف .

وقد ذكرنا ، منذ قليل ، إن ذكريات وليد وتداعياته ، وهمومه اليومية ، لا تشير من قريب ، أو بعيد ، إلى المهمة التي كرّس لها حياته ، وربما موته . إن كل ذلك ينحصر في ذكريات طفولته ، او في علاقاته داخل المجتمع العراقي .

وإذا انتقلنا إلى فكر وليد مسعود الإجتماعي والسياسي ، نجد أنه يغفل تماماً القضية الفلسطينية ، والثورة الفلسطينية . فالمأزق الذي يطرحه هو مأزق المجتمع العراقي الذي يعتقد وليد أنه أمام خيارين : التنمية القسرية ، أو الليبرالية . ووليد لا يتردد في اختيار الليبرالية كحل .

ولكن كيف حدث لقائد الثورة الفلسطينية ، أو لأحد قادتها البارزين الا يولي ثورته ، التي تتم في ظروف معقَّدة ، أي التفات ؟ .

لا أعتقد أن إنساناً عاقلاً ، يستطيع أن يزعم أن مشكلة الثورة الفلسطينية ، هي الاختيار بين التنمية والليبرالية . فهذه قضايا لا تطرحها ثورة بلا أرض . بل إن هذه الثورة قد حددت خيارها في القضاء على مجتمع ليبرالي ، يشكّل من ناحية سياسية وعسكرية ، امتداداً لمجتمع ليبرالي آخر ـ أميركا ـ وإقامة دولة علمانية فلسطينية .

فأين تقف فلسفة وليد مسعود من هذه المعادلة ؟

والثورة قائمة على العنف . تهدف إلى القضاء بالعنف على معادلات اجتماعية قائمة ، وإلى إحداث تغييرات جذرية في التكوين الإجتماعي والطبقي داخل فلسطين ، وتقيم تحالفات محلية ودولية إنطلاقاً من هذا ، فأين تقف فلسفة وليد مسعود من هذا كله ؟

إننا نستطيع القول ، ببال مستريح ، إن وليد مسعود مقحم على ثورة لا علاقة له بها ، ولا تربطه بها أهداف واحدة ، ولا لغة مشتركة ، ولا موقف مشترك .

حلم اليقظة :

إحتجنا أن نقول هذا كله ـ وما زال الكثير مما لم يقل لضيق المساحة ـ حتى نطرح النتيجة ، التي توصلنا إليها ، من خلال قراءة هذه الرواية . وهي : إن هذه الرواية هي نتاج حلم يقظة طفل يمارس نرجسيته .

لا أعتقد أننا بحاجة إلى معرفة معمّقة بعلم النفس ، وإلى معرفة متخصّصة بديناميات النفس الإنسانية ، لندرك أننا أمام ذلك النوع من

أحلام اليقظة ، التي تسمى بالنمطية . وهي ، في الغالب ، أحلام جنسية ، أحلام بطولية . أو ابتزاز الحب من الآخرين .

هنالك العديد من الدراسات النفسية ، النظرية والميدانية ، عن هذا النمط من أحلام اليقظة . وتؤكّد هذه الدراسات إن السمات الأساسية لهذه الأحلام تتمثّل فيما يلي :

(أ) إنها ذات طابع تعويضي . أي إنها ترضي الحالم نفسياً حين يواجه مصاعب واقعية لا يستطيع تجاوزها . مثال ذلك أن يعجز الإنسان عن مقاومة معتدٍ أكثر قوة منه ، فيلجأ إلى حلم اليقظة لينتقم منه .

(ب) إن حلم اليقظة النمطي يتكرّر من ناحية البنية .

(ج) إنه يرتبط بحالة إرهاق كنتيجة للعمل الرتيب . مثال ذلك الدراسات التي أجريت على الطابعات على الآلة الكاتبة ، أو الإرهاق النفسي المترتّب على فترة المراهقة ، أو سن اليأس عند النساء والرجال .

ما هو الوضع الحقيقي لحالم اليقظة ؟

إنه ، في اللحظة التي يحلم فيها ، يعود إلى فردوس الطفولة السحري . نعني بذلك ، إحساس الطفل بأن العالم امتداد له ، وإنه لا يوجد للآخرين ذوات مستقلّة(*) .

وبهذا ، يكون حلم اليقظة إسلوباً في الرؤية ، يصبح الحالم فيه غاية ، وكل ما عداه أدوات ووسائل لخدمته . ولكن الفارق بين حالة الطفل ، والرجل الحالم ، إن هذا الأخير لا يستطيع أن يتخلى تماماً عن خبراته في البناء الدرامي ، وفي تنوّع أساليب المتع ، التي ترضيه . فمن

(*) من يريد أن يستزيد عن هذا الموضوع ، فليعد إلى كتاب الدكتور مصطفى سويف « الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي » .

المستحيل أن نتصوّر طفلاً يحقق اكتفاء من خلال شهرته كفيلسوف . كما أن كثيراً من الناس يخلطون بين أحلام اليقظة ، والحياة الواقعية . وهو ما تحدّث عنه غاستون باشلار في كتابه « جماليات المكان » .

بعد هذا العرض السريع لأحلام اليقظة النمطية دعونا نعود إلى الرواية ، لندرسها كنتاج لحلم اليقظة من ثلاثة جوانب ، فقط ، رغم أنها تحتمل أكثر من ذلك بكثير .

الجانب الأول : إن بناءها الأساسي يستند إلى حلم يقظة نمطي . وليد مسعود يختفي في هالة من البطولة . فينفجر الجميع أسى وحباً ، لوعة وشوقاً . ولكن وليد مسعود هناك ، في كهف من الكهوف ، يرقب ردود الفعل ، وسوف يعود ، وهو يعيد تحقيق كل أمانيه القديمة : يعيد مضاجعة أجمل النساء ، يحفز الرجال والنساء لاستلال أقلامهم وكتابة تاريخ حياته . إن أربعة كتب على الأقل ، ستكتب عنه لمجرد أنه اختفى . وهو قد عاقب ، من خلال اختفائه ، كل الذين أساؤوا إليه . طارق يقبل أخته ، متواطئاً معها ، في علاقتها بوليد . كاظم ، الذي أساء لوليد ، يعترف بحبه له من خلال إنفجار إنفعالي عنيف .

أما هشام الذي يبدو إن وليد كان يشعر بالذنب تجاهه ، لأنه - أي وليد - أغوى زوجته مريم الصفّار ، فقد انكشف كرجل كان يستدعي المومسات إلى بيته ، وهو ما زال زوجاً . هل يلوم أحد مريم ووليد بعد ذلك ؟

وبعد غياب وليد ، نكتشف أن جواد حسني قد كرّس حياته لتأليف كتاب عن وليد . وطارق ، ومريم ، ووصال ، وإبراهيم الخ . . . الجميع أصبح وليد جوهر حياتهم ، وقضيتهم الوحيدة .

علينا هنا أن نتذكّر أساليب الأطفال في الإحتجاج على إهمال الأبوين

لهم . إنهم يستعيدون مكانتهم ، كمركز للعالم كله ، حين يختفون ، خالقين الوهم إنهم ماتوا . ويجد الطفل إكتفاء غير عادي حين يرى ، في خياله ، الحزن والأسى الذي تولد عند الجميع نتيجة لغيابه . وحين يعود ، يستقبله الجميع بالحب والندم . أما الذين سبّبوا أذى للطفل ، فهم الذين سوف يعاقبون بقسوة .

ألا نكتشف ، في غياب وليد مسعود ، الدوافع نفسها والنتائج ذاتها ، ولكن بعد أن مرت في مصفاة التجربة الحياتية الطويلة ؟

الجانب الثاني ، هو القفز فوق الواقع الموضوعي ، وغياب القدرة على الإقناع . لقد سبق وقلنا إن كل شخصيات الرواية ، وبخاصة شخصية وليد مسعود ، غير مقنعة ، ومنطقها الحياتي لا يستقيم . فهو يقود ثورة لا وجود لها في أفكاره ، ولا في تأمّلاته . يضع فلسفة ، ينفيها بسلوكه . يحتل مكانة خطيرة في مجتمع مغلق ، لا ينفتح بسهولة للغريب ، لأسباب مبهمة .

إن هذه التناقضات ، التي يأباها الفن ، يقبلها حلم اليقظة ، دون صعوبة . فقد نجد الرعديد ، عبر حلم اليقظة . يبيد عشرات الأبطال بأسهل الوسائل .

الجانب الثالث : هو ما أشرنا إليه في السابق ، من أن الطفل يرى أن العالم الخارجي إمتداد له ، كل شيء ملكه . ولهذا يصعب إقناع الطفل باحترام ملكية الآخرين .

حين تنتقل هذه الخبرة الطفولية إلى حلم يقظة البالغين ، فإنها تحتفظ بجوهرها ، مع إجراء التعديلات والتنازلات المناسبة . يتم التعديل طبقاً لعوامل نفسية خاصة بالبالغ ، وعوامل إجتماعية أعادت تحديد ما هو مرغوب فيه ، وما يجب التضحية به .

عندما نتأمّل شخصية وليد مسعود ، فإننا نجد أنها نتاج حلم يقظة ، يحمل في جوهره هذا الملمح الأساسي من ملامح التكوين النفسي للطفل : كل شيء له ، كحق ثابت لا تجوز مناقشته ، أو الإعتراض عليه . كل النساء لوليد مسعود ومن يقترب منهن ينال ما يستحق من عقاب ، وسخرية ، ورفض . حدث هذا لإبراهيم وطارق وهشام ، وحتى كاظم ، الذي تزوج جنان التامر (إحدى عشيقات وليد السابقات ، التي تخلى عنها) ، فإن زواجه يؤدي به إلى السقوط النهائي :

« كأن بؤسه [كاظم] لا يوصف . كان بؤساً معقّداً . رأيته في تلك اللحظات كمن يطارد حتى اللهاث الأخير ، ثم يسقط وفي حلقه صيحة اليأس الأخيرة . . . » .

ويمهر سقوطه بتعيينه مديراً عاماً ، وبتخلّيه عن الكتابة « أرجو ألا يشاغب كتابي على وظيفتي الآن . . . » . ويضيف كاظم : « ولكن علي ألا أجانب الحق . إن يكن لتعييني الجديد أية قيمة فهي إنه جاء ، لأول مرة في حياتي ، مؤقتاً توقيتاً جيداً » .

وكان يعني بالتوقيت الجيد زواجه من جنان التامر .

« يقول له جواد : سأصارحك ، لم أكن أعتقد أن بينكما أي شبه . . . » .

فيعلن كاظم أن الحب والسعادة و « كل شيء يتوقّف على جنان » .

وأول ما يخطر في ذهن جواد حسني : « ماذا كان وليد ليقول لو علم بهذا الزواج ؟ » .

فرغم كل شيء جنان ـ إحدى ممتلكات وليد السابقة ـ هي التي تقرّر كل شيء .

وحتى سوسن التي لم يكن لوليد علاقة مباشرة بها ، منحت نفسها له ، من خلال رسم صورته :

« وإذا هي صورة شخصية لوليد مسعود . كانت قد بدأتها منذ سنوات . ولم تنجزها . غير أنها بعد اختفائه عادت إليها ، وببضع ضربات من ريشتها الحاذقة أوجدت صورة من أقوى ما رسمت ، مستعملة ، على طريقتها ، أقل الألوان ، فجاءت مزيجاً من تخطيط وتلوين ، وفيها شيء من إسلوب أندريا مانتينا ، رسام النهضة الإيطالي ، الذي كان وليد مولعاً به ، لما فيه من صلابة الصخر وحسّه » .

أما بالنسبة للرجال ، فقد فصلنا موقف وليد في موضع سابق . ولكننا نلاحظ ، هنا ، إن الخير والشر في الرجال ، الجيد والرديء منهم ، يتحدّد عبر موقفه من وليد ، وكأن وليداً آلهاً .

وملكية وليد لا تقتصر على هذا ، بل تطول كل مجالات الحياة : أنا الفيلسوف الأوحد ، لي الحق في الثروة مهما اتسعت ، الثورة الفلسطينية لي ، العبقرية لي ، الشهرة ، إبنه مروان حين يموت يرى وجه أبيه يملأ العالم كله ويصرخ : أبي ، أبي » إلخ . . .

ألا نجد في هذا تجسيداً لحلم يقظة ، يستمد نسغه من فردوس الطفولة المفقود ؟ .

أعتقد أننا نملك الكثير من المعطيات التي تسمح لنا بأن نرد بالإيجاب ، على هذا السؤال .

وكي تكتمل الصورة ، سوف أورد ، من الرواية ، بعض المواقف ، التي تجسّد الإنفعال تكنيك حلم اليقظة .

« وليد جعل من الكثيرين غيره أغنياء . . . وقنع هو بالقليل . . .

ولست أذيع سراً حين أذكر أن صديقه عامر عبد الحميد واحد من هؤلاء الذين أفادوا من صلتهم بوليد ، إذ كان وليد الوسيط بينه وبين عدد من شيوخ أبي ظبي والسعودية وقطر . لم يكن عامر لينكر ذلك قط ، وبقي محباً مخلصاً لوليد حتى النهاية ، يحبه ويخلص له كما لم يفعل تجاه أي من إخوته وأصدقائه . ولعل الذي كان ينكر ذلك هو وليد نفسه ، ولطالما سمعته يقول :

« عامر عبد الحميد يتمتّع بذهن أشبه بالدماغ الألكتروني : تلقّمه المعلومات فيعطيك نتائج ليست في الحسبان . وكل ما حصل عليه لم يكن إلا بذكائه هذا . . . » .

إن هذه الواقعة الصغيرة هي تلخيص للرواية كلها : الإختفاء من الصورة ، والعودة إلى إحتلالها من خلال هذا الإختفاء . الجميع يقولون أن وليد هو المحسن الكبير ، وهو ينكر ذلك . فيكسب ميزتين بدأ من واحدة : الكرم والتواضع .

حلم اليقظة الآخر ، هو الصورة المتكرّرة : الفاتنات يتزاحمن عليه ، وواحدة تفوز . المهزومات لا يبدين أي اعتراض أو غيره . إن إختفاء عوامل الغيرة والغضب يُفقد هؤلاء النساء واقعيتهن ويحوّلهن إلى موضوعات لحلم اليقظة . يصبحن أشبه بالصور الداعرة التي يجعلها المراهقون حافزاً للإستمناء : أدوات سلبية لإرضاء حلم يقظة .

دعونا نتأمّل عبارة مريم الصفّار :

« . . . ولا أعرف بالضبط كم أحبني وليد . ولكنني أعرف كم أحببته أنا ـ ذلك الحب الخارق الذي ، رغم النذور والشموع ، أو بسبب منها ، فجّر في أعماقي حمم اللوعة واللذة لأشهر غيّرت حياتي كلها ، ثم تركني أتخبّط كيفما أتفق » .

وحين يسألها الدكتور طارق ، إن كان لوليد علاقات نسائية أخرى ، بالإضافة إليها ، تجيب : « غير مهم » .

وتقول وصال :

« وعدت إليك . هل سألتك يوماً عن جنان ؟ هل خاصمتك حولها ؟ إمرأة غيري لكانت تهجرك حالما تعلم بوجود إمرأة أخرى ، مهما تكن الأعذار ، أما أنا ففعلت العكس . . . عدت إليك » .

إن هاتين المرأتين لا تتحدّثان بصيغة المتكلم ، بل بلسان وليد الذي يمارس حلم يقظة ، جعل من نسائه أدوات مسلوبة الإرادة ، بلا عالم داخلي ، مجرد صور جسدية يمارس أمامها وليد حلم يقظته .

حلم اليقظة والفن :

هل يمكن لحلم اليقظة أن يصبح فناً ؟

علينا ، في البداية ، أن نحدّد من هو الذي يحلم : هل هو المؤلّف ، أم إحدى شخصياته ؟

كان أندريه ، في رواية الحرب والسلام ، يحلم ، حين التحق بالجيش ، أن يصبح نابليون آخر . أما تولستوي ، مؤلّف الرواية ، فقد أظهر لنا ، ببراعة فائقة ، سذاجة حلم أندريه وعدم واقعيته .

ويكثر تشيكوف من إستعمال أحلام اليقظة في قصصه ورواياته ومسرحياته . ولكن تشيكوف ينفذ من خلال هذه الأحلام إلى التكوين النفسي ، الآمال ، والآلام ، والمطامح لشخصياته .

وهكذا نستطيع القول ، أن حلم اليقظة يمكن إستعماله فنياً ، ولكن شريطة أن ينفذ الفنان إلى ما وراء حلم اليقظة .

أما عندما يكون المؤلّف ذاته هو الحالم ، فإن المسألة تصبح مختلفة تماماً . إننا نواجه تغييراً أساسياً في طبيعة العمل الفني ، وفي وظيفته .

الفن هو أهم وسيلة للمعرفة الإنسانية . إنه يعيد بناء الواقع حتى يتيح لمتلقى الفن أن يدرك واقعه بعمق . أما حلم اليقظة ، فهو لحظة يلغي فيها الإنسان وعيه ، ويستعير وعي الطفل . إنه يجعل الحالم يقفز من فوق الواقع ، ويعيد تكوينه بمعطيات طفل .

إن خير مثال على تحوّل حلم اليقظة إلى (فن) هو الإعلان الإعلان الناجح هو ذاك الذي نتلقّاه ونختزنه في اللاوعي ، دون أن نعيه . نرى لمدة ثانية ، مجموعة من الفتيات الفاتنات ، المثيرات ، يحطن بشاب ، يمنحن أنفسهن له ، دون رادع . وخلال جزء من ثانية نرى الشاب يدخّن سيجارة « كنت » .

ما هي دلالة ذلك ؟

إن الإعلان قد خاطب اللاوعي ، وقد كان حذراً ، في أن يمنع المشاهد من أن يتأمّل الإعلان بوضوح . إذ ، لو فعل ذلك ، لأدرك المشاهد سخافة الرباط السببي بين تدخين سيجارة الكنت ، وإعجاب الفتيات . اللاوعي وحده هو الذي يستطيع أن يقبل علاقة سببية مضحكة كهذه .

أما الكيفية التي تقبّل بها اللاوعي هذه العلاقة ـ بين التدخين وإقبال الفتيات ـ وجعلها مؤثرة في سلوك المشاهد ، فهي إنه نقل هذه العلاقة إلى مستوى حلم اليقظة ، فأصبح كل شيء ممكناً .

من هنا ، نستطيع القول ، إن الفرق بين الفنان ، وبين الممارس لأحلام اليقظة ، إن الفنان يعمّق الوعي من خلال إزالته لأوهام المتلقّي ـ وحلم اليقظة من ضمن هذه الأوهام ـ ، في حين أن الحالم يهدف إلى إلغاء الوعي ، وإقامة عالم يفتقد المنطق والإنسجام .

أعتقد أننا حين نطرح السؤال التالي ، فإننا نتساءل عن الحدود الفاصلة بين الفن ، وحلم اليقظة :

ما هو الجانب الموضوعي في شخصية وليد مسعود ، الذي يجعله يتحوّل إلى الهم الوحيد ، والقضية الأساسية ، لكل شخصية عراقية يلتقي بها ؟ أية حاجة موضوعية يرضيها وليد مسعود عند العراقيين حتى يصبح مركز حياتهم ؟ .

تقول لنا الرواية إن وليد مسعود كان سبباً في ثراء العديد من الأشخاص . ولكننا ، من بين الشخصيات التي تقدّمها الرواية ، لا نجد شخصاً قدّم له وليد خدمة ، عدا عامر عبد الحميد . فقد سهّل لَه وليد الإتصال ببعض شيوخ الخليج ، فتعاقد معهم لإقامة بعض المقاولات . وهي خدمة لا تكفي لأن تجعل عامر يحب وليد أكثر من أخوته وأهله . فهي خدمة ضئيلة الشأن ، لا تدخل ضمن الخدمات ، التي لا غنى عنها .

أما الآخرون ، فلا نرى أن وليد قد قدّم لهم خدمة من أي نوع . إن الرواية لا تعطينا سوى إجابات مبهمة عن طاقة وليد الجنسية الهائلة ، وحديثه الخلّاب ، الذي لا يزيد عن ترديد بعض الآراء السطحية في الفن ، أو الفلسفة الإجتماعية .

إننا مهما حاولنا ، فلن نجد إجابة منطقية ومقنعة على سؤالنا .

أما بالنسبة للفحولة الجنسية ، فيصعب علينا أن نتصوّر مجتمعاً مغلقاً كالمجتمع العراقي ، تعاني المرأة فيه القمع ، فتقتل إذا نهض شك بأن لها علاقة برجل ، يحني رأسه لفحل يقتحمه إقتحاماً . وإذا نال مثل هذا الوافد إعجاب النساء ، فما بال الرجال ؟ هل ينحنون لمن يستولي على نسائهم ، ويركعون أمامه ؟ .

إن غياب المعطيات التي تجعل وليد لا غنى عنه ، بالنسبة لكل عراقي

وعراقية ، يجعلنا في مواجهة سببية ، لا علاقة لها بالفن .

إن حلم اليقظة هو ، فقط ، القادر على إقامة علاقات بين السبب والنتيجة ، من هذا النوع .

وهذا يبرر لنا القول ، إن رواية (البحث عن وليد مسعود) هي حلم يقظة ، وليست فناً .

دلالات أيديولوجية :

بين محمود أبو وافية ووليد مسعود : قبل أن تغلق السلطات المصرية مجلة « الطليعة » بوقت قصير ، كانت المجلة قد أجرت حواراً مع السيد محمود أبو وافية ، الذي أصبح رئيساً لمجلس الشعب المصري .

وقد قال المليونير المصري ، فيما قال ، موجّهاً حديثه للسادة الذين أقاموا معه الحوار :

ـ « انتو يا الأفنديات، اللي قاعدين هنا ، عمركو أكلتو فيران مشوية ؟ لا . مش كده ؟ أنا أكلت . ما كنتش لاقي حاجة آكلها ، فأكلت الفيران المشوية » .

ومضى المليونير يؤكّد أنه كان فقيراً واغتنى بجهده الخاص ، فهو لهذا ، ليس من طبقة الأغنياء .

وعندما سئل أبو وافية ، إن كان هذا يعني أنه لا يوجد طبقات في المجتمع ، أجاب : « بل يوجد » . وأضاف :

ـ « فيه ثلاث طبقات : طبقة اللي بيكسبوا كتير ، وبيصرفوا كتير ، ودول أنا بحبهم . طبقة اللي بيكسب ، ويخاف من الصرف ، ودول ما

بحبهم ولا بكرههم . وطبقة اللي ما بيكسب ولا بيصرف ، ودول ما أحبهمش » .

ألا يدهشنا تشابه أفكار وليد مسعود إلى درجة التطابق مع أفكار المليونير الإنفتاحي المصري أبو وافية ؟ .

إن وليد مسعود يقول لكاظم :

« نشأت أنت في عائلة تتمتّع بدخل مضمون وبيت ذي غرف عديدة ، وخدم . أين نشأت أنا ! . . . » .

يرد كاظم :

« أنظر إلى نفسك الآن . هذا هو المهم . . . » .

فيجيب وليد :

« . . وتتصوّر أن إناساً مثلك سيغيرون المجتمع ؟ تغيره وأنت قاعد على حجرك ، تلوك أحقادك الصغيرة ، وتغازل إخفاقاتك المتوالية ؟ كم فقيراً عرفت في حياتك ؟ كم يوماً جعت وعريت ؟ » .

إذن ، منشأ الإنسان ، لا وضعه الحالي ، هو الذي يحدد مصالحه الطبقية ، وبالتالي أفكاره . هذا ما يتفق عليه وليد مسعود وأبو وافيه . وهذا يعني أن شخصاً كعثمان أحمد عثمان ، وآخر كعبّود باشا ، ينتميان إلى الطبقات الفقيرة ، في حين أن نبيل الهلالي ، إبن رئيس الوزراء السابق ينتمي إلى طبقة الأثرياء ، ويعبّر عن مصالحهم .

هذا هو منطق العصاميين !

وخلال الرواية كلها ، لا يكف وليد عن مهاجمة كاظم لأنه قال أن وليد ينتمي إلى الطبقات المنهارة . فكاظم ، ككل الشيوعيين ، يحرّكه الحقد

والإخفاق على كل ناجح .

هذا منطق العصاميين أيضاً ، وبخاصة الكاتب الإنفتاحي مصطفى أمين .

وليد مسعود ، منظّر المجتمع الليبرالي : يطرح وليد أزمة المجتمعات العربية ، ذات الطابع الناصري ، ويحاول أن يجد لها حلاً .

كيف يطرح الأزمة ؟

إن هذه المجتمعات تقتفي خطوات أوروبا ، حيث التصنيع كان « أشبه بثورات فرضت على هذه المجتمعات من فوق ، وإنها كانت من عمل أقليات عاتية لا تحيد عما صممت عليه ، وتعتبر المشكلات كلها قابلة للحل بالوسائل التقنية والعقلانية ، طلباً للتقدّم » .

ويتساءل وليد :

« ما هو الهدف النهائي لذلك كله ؟ هل هو تهيئة الرفاه المادي للجميع ؟ حسناً ، ولكن هل هذا كاف ؟ وإذا سلمنا بأنه كاف ، هل سيحقق لنا الحضارة التي نطمح إليها ؟ أو لن يكون ذريعة لتحرير أهداف خاصة لفئات تعطي الخبز للفم بيد ، وتسلّط المقرعة على العقل باليد الأخرى ، كما حصل في فترات كثيرة من التاريخ ؟ » .

ويلمس وليد جوهر المشكلة :

« غير أن هذه العقلانية المفروضة من فوق تقلقه [أي وليد] ، لأن أصحابها من رأيهم أن يتصوروا أن المجتمع يمكن أن ينظّم عقلانياً بمزيج من الدهاء والقوة ، وإذا وجدت عناصر لا عقلانية داخل المؤسسات الإجتماعية ، وجب عندها أن تتم السيطرة على هذه العناصر بحزم ، وتغييرها حسب حاجتهم . . . » .

إذن ، دفع التطوّر بوسائل قسرية ـ العلمنة والتصنيع ـ هو ما يرفضه وليد . والحل ؟ يجب أن ينبع من الداخل ، حتى نفسح المجال « لنزعة الإبداع الغامضة » أن نتحرّك « بملء الحرية » حتى تفعل فعلها « الحقيقي في المجتمع » .

أليست هذه هي الأفكار نفسها التي ردّدها منظّرو الإنفتاح الإقتصادي في مصر ؟ الناصرية مارست القمع ، ولذا يجب إيقاف التصنيع والإنفتاح على السوق الرأسمالية . لقد أوقفت مصر التصنيع ، ولكنها ما زالت تمارس القمع .

هل ، فعلاً ، لا يوجد إلى حلّين أمام العالم الثالث : التصنيع والقمع ، أو الإنفتاح ؟

ونزعة الإبداع الغامضة . هي ، كما يتّضح من السياق ، فكرة آدم سمث عن « يد الله الخفية » نفسها . أن ندع كل شيء على حاله ، ولينطلق الجميع ، إنطلاقاً من دوافعهم الأنانية ، في الكسب دون قيد ، عندها سيتري المجتمع ويتم حل جميع مشكلاته .

وإذا كانت هذه الفكرة قد خدمت نشوء الرأسمالية في أوروبا ، فإنها ، في ظروف العالم الثالث وظروف التطوّر غير المتساوي ، لن ينتج عنها سوى إعادة استعمار البلد الذي يخضع « لنزعة الإبداع الغامضة » .

لو كانت معرفة وليد بعلم الإقتصاد قد أصابت الأوليات وحسب ، لكان باستطاعته أن يدرك سذاجة طروحه ، والسذاجة الأشد للحلول التي يقدّمها .

أي طبقة يمثل وليد ؟ دعونا نستعيد الشخصيات ، التي تضعها الرواية موضع التحبيذ .

وليد مسعود : مهنته « المال ـ الصيرفة . عمله في البنك العربي خمس

عشرة سنة . . . جعله على إطّلاع بـأساليب التنميـة الرقميـة . . . وعرف كيف يسترفد هذا العلم الباطني في دبي وأبي ظبي في الستينات ، حين درت رمال الخليج بنفطها على عالم يتلهّف له » .

عامر عبد الحميد : مقاول نشيط واسع الثراء ، عمله الأساسي القيام بإنشاءات في دول الخليج .

إبـراهيم الحـاج نـوفـل : صـاحب مكتب للمقـاولات والإستيـراد والتصدير :

وصال : ثرية ، إبنة وزير سابق ، لا تعمل .

مريم : ثرية . تعيش حياتها على هواها .

أي أن غالبية الشخصيات الخيّرة ، أو كلها ، باستثناء جواد حسني ، هم من الطبقة التي أصطلح على تسميتها بالـرأسماليـة الطفيليـة . فما هي طموحات هذه الطبقة ؟ إنها تتلخّص في إثنين :

ـ إيقاف التصنيع لأنه يخفض مستوى الربح ، ويستلزم سيطرة الدولة على الإقتصاد .

ـ الحرية الإقتصادية ، دون رادع .

من هنا نستطيع أن نفهم سبب هجوم وليد على التصنيع القسري ، ودعوته لنزعة الإبداع الغامضة .

وهذه الطبقة عاجزة عن إنتاج فكر متماسك ، لأن عهدها قد إنقضى منذ زمن بعيد . وهي أيضاً عاجزة عن إنتاج فن حقيقي .

الجديد في (لغة الآي آي)

ملحوظة :

صدرت مجموعة (لغة الآي آي) ليوسف إدريس في عام ١٩٦٥ . وقد كتبت هذه الدراسة في حينها ضمن مجموعة من المقالات تحت عنوان (العام والخاص في الفن) . ولم أستطع العثور إلا على هذه الدراسة ، والدراسة التالية وهي عن مجموعة محمد أبو المعاطي أبو النجا القصصية « الابتسامة الغامضة » . أما الدراسات الأخرى فلم أستطع العثور عليها .

* * *

يوسف إدريس هو أحد قصاصينا العرب الكبار الذين لعبوا دوراً هاماً في صياغة القصة العربية ، وبالتالي في صياغة الوجدان العربي . وقد أصبح فن يوسف إدريس ، بالذات ، مدرسة تخرج منها عشرات الكتاب ، حتى أصبحت ملامح هذه المدرسة أبرز سمات الكتابة في هذا العصر .

إن مقلدي يوسف إدريس لا حصر لهم ، حتى نستطيع القول باطمئنان أن عدداً قليلاً من القصاصين أن يفلتوا من قبضة هذا الفنان الكبير ، ولكن أحداً منهم لم يصل إلى مستواه[1] .

---

(١) أرجو الأخذ بالاعتبار أن هذه الآراء كتبت في عام ١٩٦٥ ، وإنها لا تصدق بالضرورة ، على وضع القصة العربية بعد هذا التاريخ .

إن يوسف إدريس يمثل خطوة جبارة إلى الأمام ، وما زالت مسألة استيعاب إنجازه الأدبي، تنحصر في تقليده . وهو ما يزال شاباً ، وما زلنا ننتظر الكثير منه .

والأمر الغريب أننا رغم هذا لا نجد إلا القليل جداً من الدراسات الجادة عن هذا الفنان الكبير . أن أعماله تصدر وتنتشر وتحدث تأثيرها بين جمهور المتلقين دون أن تثير اهتماماً كبيراً بين النقاد . يحدث هذا في الوقت الذي تنال فيه أعمالاً فنية شديدة الرداءة صخباً وضجيجاً لا حد لها . أن على المراقب أن يكون عارفاً بالحياة الأدبية العربية ومعايشاً لها ليدرك أن مثل هذه الأمور ، وما هو أشد هولاً منها يمكن أن يحدث دون حرج .

وسوف أتعرض هنا لأحد أعماله الحديثة الصدور بالدراسة وهي مجموعة (لغة الآي آي) ، وسوف اقتصر في دراستي لها على جانب واحد وذلك هو الخاص والعام. وسأحاول هنا أن أحدد ما الذي أعنيه بالعام والخاص في الفن ، وفي الأدب خاصة .

إن ما أعنيه بالعام في الأدب هو الأطر والأشكال الموضوعية المستعملة في العمل الأدبي بما فيها الأفكار المجردة . فبهذا يدخل ضمن العام اللغة والشكل الفني والنمط الأدبي والتكنيك وغير ذلك . ولغرض التوضيح نفترض أن لمكونات العام في الأدب وجوداً موضوعياً ، محايداً ، ومنفصلاً عن العمل الفني رغم استحالة وجود هذا في الواقع .

وأما الخاص في الفن ، ومجال حديثنا هنا عن الأدب ، فهو التجربة الذاتية للفنان . وللتجربة الذاتية وجود فعلي خارج الشكل الفني ، وهي متاحة لكل إنسان . إن إندماجها في العام هو فقط الذي يحولها إلى فن . ولا يتم هذا الاندماج بشكل اتحاد بسيط ، بل بشكل جدلي . يعني ذلك

باختصار تطويع الجانب العام في الأدب ، وهو إطار محافظ ، ليستوعب التجربة الجديدة للفنان .

لهذا نستطيع القول أن التجربة هي جوهر العمل الفني . إن هذه المسألة تحتاج إلى تأكيد ، لأنها كثيراً ما تنسى ، أو يتم إغفالها . ففي كثير من الانتاج الأدبي في هذه الأيام أصبح يتجاوز التجربة الحية ـ كما في بعض قصص هذه المجموعة ـ ويكتفي بالتعبير من خلال الأطر الموضوعية عن فكرة مجردة .

ولكن لماذا تأخذ التجربة المعاشة مثل هذه الأهمية ؟

يعود ذلك لكون التجربة المعاشة ذات طابع عام في أحد جانبيها ؛ يعني ذلك أن البشر يعيشون تجارب متشابهة ، ولكن ذلك التشابه لا ينكشف إلا من خلال الفن . فلهذا يصبح الفن وسيلة لاكتشاف الذات واكتشاف الآخرين .
الوجه الآخر للمسألة أن لكل تجربة خصوصيتها ، وخير وسيلة لنقل هذه الخصوصية هو الفن . فلهذا يصبح الفن إضافة إلى اكتشاف الذات وسيلة لمعرفة الآخرين والانفتاح على البشر .

من هنا نستطيع القول أن الفن هو أعظم وسائل المعرفة الانسانية . إن هذا ينقلنا إلى إكتشاف العلاقة الجدلية بين التجربة الذاتية والأطر الموضوعية في الفن . إن التجربة من خلال هذه الأطر تنفي ذاتيتها وتقوقعها لتصبح تجربة موضوعية ؛ أو بكلمة لتصبح تجربة اجتماعية .

وبما أن كل تجربة هي تجربة فريدة فإن إدماجها داخل الأطر الموضوعية للفن يفقد هذه الأطر ثباتها وعموميتها . أي أن التجربة بديناميتها سوف تجعل من الثابت متحركاً . بل يحدث في كثير من الأعمال الفنية أن يصبح التكنيك الفن جزءاً من التجربة مثل تكنيك مجرى الوعي ، والحلم

وغيرهما . ويمكن أن نضرب مثالاً على الأثر الذي تحدثه التجربة في الأطر الموضوعية للفن وهو اللغة . إن محاولة التعبير عما لم يسبق التعبير عنه من قبل في اللغة لا بد أن يستتبع استعمالاً جديداً للغة . فاللغة بالنسبة للفنان تبدو وكأنها استنفذت ذاتها فيما سبق التعبير عنه ، ويصبح تعبيرها عن الجديد معضلة . هنالك خوف دائم عند ألا يفهم الآخرون ما يريد قوله بالتحديد ، فيحاول لهذا أن يخترق عمومية اللغة لتصبح لغة له لوحده ، تقول تجربته الخاصة . من هنا تكتسب الكلمات مدلولات جديدة ، أو تصبح أكثر تحدداً .

ويمكن أن يكون هذا أحد المقاييس للحكم على جودة العمل الفني . فالعمل الفني الرديء هو ذاك الذي نشعر وكأننا قرأناه قبل ذلك . إن سبب هذا الشعور هو أن ما هو فريد ومتميز في التجربة قد ضاع في وسط الأطر الموضوعية ولذا أصبح هذا العمل الفني مشحوناً بمضمون الشكل أو الإطار الفني لا لمضمون التجربة الحية[٢] . أما العمل الفني الجيد فهو ذاك الذي يفرغ الشكل من محتواه القديم ويجعله مقتصراً على المحتوى الجديد .

إن هذا يدفعنا إلى القول ـ بالنسبة لمثال اللغة مثلاً ـ إن هنالك ما يبرر ، إلى حد ما ، القول بأن قاموس كل لغة يجب أن تعاد كتابته بعد كل عمل أدبي عظيم .

* * *

بعد تحديد هذه الأسس فلنعد إلى مجموعة يوسف إدريس الآنفة الذكر لندرسها في هذا السياق .

---

(١) هذه مسألة لا تدخل في موضوعنا بشكل أساسي ، ولكن يمكن تلخيصها على النحو التالي : أن لكل شكل سواء أكان فنياً أم لا مضموناً هو عبارة عن خلاصة لكل التجارب الإنسانية التي عبرت عن نفسها من خلال ذلك الشكل .

يتبنى يوسف في هذه المجموعة موقفاً فكرياً واضحاً يمكن تلخيصه بالمقولات التالية :

أولاً : أن البشر في جوهرهم طيبون ، ولا يوجد إنسان واحد شرير حقاً .

ثانياً : أن الجوهر الخير في الإنسان هو لا وعيه ، وأما ما طرأ على الإنسان بعد ذلك من اكتساب العقل والمنطق وتكوين حياة اجتماعية فهي وسائل لطمس أو إخفاء الجوهر الخير في الانسان . ويقصر الكاتب مكتسبات الانسان ما بعد مرحلة اللاوعي بقيم النجاح المادي والاجتماعي ، والطموح ؛ تتجسد هذه كلها في وجود الملكية الخاصة التي هي مصدر كل الشرور .

ثالثاً : أن حقيقة الإنسان هي جوهره الخير ، وهذا الجوهر ثابت لا يتغير أبداً مهما حدث من ظروف .

ولا أعتقد أننا نحتاج إلى مجهود كبير لنرى أن هذه المقولات ليست جديدة وأن وراءها أفكار روسو وفلسفة الفوضويين وفكرة هيجل عن إنحراف الانسان عن الجوهر .

لقد أتت الاشتراكية في القرن التاسع عشر لتقدم فهماً مختلفاً للجوهر الانساني ، إذ نفت كونه جوهراً ثابتاً ، بل اعتبرته محصلة لعلاقة الانسان بالعالم من خلال العمل . وعدلت كذلك فكرة هيجل عن الجوهر الانساني الثابت وانحراف الانسان عن هذا الجوهر ، ورأت - أي الاشتراكية العلمية - إن جوهر الانسان لا يولد معه ولكنه ينتجه كما ينتج السلع والأفكار .

ولنرجع إلى قصص هذه المجموعة . ففي قصة (حالة تلبس)

يكتشف عميد إحدى الكليات أن واحدة من الطالبات تدخن تحت شباك حجرته . فيغضب العميد ويثور : كيف يمكن أن يحدث هذا وأمامه ؟ ويتخذ قراراً بأن ينزل العقاب الشديد بهذه الطالبة .

ولكن الذي يثور ويهدد ليس جوهره الإنساني بل القيم الاجتماعية المكتسبة : نشأته الصعيدية ، ومواضعات الطبقة الوسطى ، والمنطق والعقل اللذان لا يتعديان كونهما قشرة خارجية . يقرر العميد أن يستدعي الفرّاش ليضبط الفتاة متلبسة بجريمة التدخين ، ثم يتردد ، ويمضي في مراقبة الطالبة . لقد كان العميد وحيداً ، وهذا يعني عدم وجود آخرين يثيرون عنده ردود الفعل الاجتماعية ؛ ولهذا أصبح يقف أمام الفتاة وهو يعاني صراعاً داخلياً بين تكييفه الاجتماعي وبين جوهره الإنساني الذي أخذ يتململ في داخله مطالباً بحقه في السلوك حسب معطيات حاجاته ودوافعه الانسانية الحقيقية . إنه من خلال مراقبة الطالبة وهي تدخن باسترخاء واستمتاع عاكسة حرية داخلية وطلاقة لا قيود عليها تنتقل العدوى إلى العميد :

« وبطبيعة لا تكلف فيها ولا اصطناع ، والأنفاس تتوالى يستحيل ما يحسه العميد إلى تيار غريب يجوب جسده كله مع كل نفس ، ولا يوقظه من تعب يوم وإنهاكه ، ولكن يوقظ أجزاء وأجهزته من رقدة عمر طويل ، ويمحو هكذا في ومضة آثار سنين وأمراض ومشاغل وحياة تصلبت وجفت . . . » .

وهكذا ينتصر الجوهر الإنساني في العميد .

وفي قصة (الزوار) التي تدور حوادثها في عنبر أحد المستشفيات تغضب مصمص من سكينة المريضة . التي ترقد في سرير مجاور لسريرها . ومصمص رهيبة ، إذا غضبت تصبح نار جهنم الحمراء . وهي لها مئات الأقارب الذين يعودونها في المستشفى . وأخذت مصمص تراقب بغضب

سكينـة وهي تحادث زوارهـا ، وتعقد معهم صـداقـات ، فتشغلهم بعض الـوقت عن الاهتمام بهـا . وقـررت مصممص أن تصب نـار غضبهـا عـلى سكينة ، ولكنها ما تكاد تبدأ شجارها حتى يتبين لها أن سكينة هذه وحيدة لا يزورها أحد وديعة ، وطيبة ، فتكبت ثورتها وتصمت .

وفي قصة (الورقـة بعشرة) يعيش صـلاح في جحيم زوجة لا تكف عن الشجار والنقار والمناكفة ، وأطفال لا يكفون عن الـزعيق والضجيج ، وشقة ضيقة مظلمة ودخل ضئيل . ويصبح حلم صلاح الـدائم أن يذهب بعيداً جداً إلى مكان هادىء ومريح حيث لا شجار ولا مناكفة . ويحدث في يوم عيد زواجه أن يهدي إلى زوجتـه خمس جنيهات ، فتتـلاشى مناكفتهـا وشـراستها وتنخـرط في بكاء ضـاحك . عنـدهـا يكتشف صـلاح حقيقـة زوجته ، جوهرها الحقيقي ، ويتبين له فجأة أن ليس عليه أن يذهب بعيداً بحثاً عن جنة خيالية . أنه يعيش فعلاً في الجنة الرائعة التي يحلم بها ولكنه لم يكن يعلم ذلك .

وفي قصة « فوق حدود العقل » يقوم الأخ الأكبر بمحاولة إدخال أخيه الأصغر في مستشفى الأمراض العقلية بلا سبب سـوى أن يستولي هـو على الثـلاثة قـراريط من الأرض التي يملكها الأخ الأصغـر . وفي اللحـظة التي ينجح فيها الأخ الأكبر في ذلك يقتحم الأخ الأوسط المكان ويكشف المؤامرة المـدبرة . ويصبـح الأخ الأكبر مهـدداً بـالسجن فيقـوم الأخـوان ـ الأوسط والأصغر ـ بالرجاء والتضـرع طالبين العفو عن أخيهما .

وفي قصة (هذه المرة) تأتي زوجـة السجين لتـزوره في سجنه . إنهما يحبان بعضهما ، ولكن الزوج يحس بشكل مـا ، ولسبب غير واضـح ، أن شيئاً ما قد حدث ، وأن شيئاً في زوجته قد تغير . إنها هي ولكنها على نحو مبهم ليست كما عهدها . إن لغة داخليـة ، لغة الأعمـاق اللاواعيـة ، قد تبودلت بينهما وكشفت عن هذه الحقيقة .

وفي قصة (لغة الآي آي) يستضيف مدير الشركة الثري شاباً فقيراً من قريته مصاباً بسرطان المثانة . كان هذا الشاب صديقه حين كان طفلاً ، ولكنه أصبح هو ثرياً وبارزاً ، بينما نهشت البلهارسيا في جسد الشاب القروي فأنتجت سرطان المثانة . في الليل يشتد الألم على المريض وتنطلق صرخاته رهيبة مفزعة . تغضب زوجة المدير وتقرر مغادرة البيت . . . ولكن مع صرخات الشاب القروي تنفجر صرخات من نوع آخر في قلب محمود الحريري ، مدير الشركة . إنها صرخات احتجاج ضد ضياع حياته . إنه سرطان من نوع آخر تحولت فيه حياته إلى مجرد سباق وحشي نحو القمة الاجتماعية والمادية ، وخلال هذا السباق حطم كل فرصة لإقامة علاقات إنسانية حقيقية . لقد أصبحت كل علاقاته مجرد محالفات مؤقتة طابعها المنفعة المتبادلة ، وهي في الوقت ذاته خالية من كل حرارة إنسانية .

ومن خلال صرخات محمود الحريري ينكشف الجوهر الانساني العميق الكامن في داخله ، فيقود صديقه الفلاح ويغادران البيت إلى جوف الليل .

وفي قصة (اللعبة) ـ التي هي ، في رأيي ، خير قصص هذه المجموعة ـ يهبط بطل القصة إلى الحفل كما يهبط إلى سرداب ، فيقابله المحتلفون بعدم مبالاة وكأنهم لا يشعرون بوجوده . يقف حائراً لا يدري ماذا يفعل . ثم يتقدم منه شخص ويقول له :

ـ « تضرب يا بيه ؟ » .

رأى في يده مسدساً لامع السواد بطريقة محيرة ، ومن بين الرصاصات التي يعرضها رأى طلقة وكأنها مصنوعة من فضة مشعة . أحس برغبة مهووسة في أن يطلق النار . هذه الرصاصة الفضية بالذات . أحس أنه حين يطلقها ويصيب الهدف سيتاح له أن ينال أعظم جائزة يمكن أن تمنح له في حياته . فدفع الثمن الذي طلبه الرجل لإطلاق النار . ولكنه اكتشف

استحالة نيل ذلك المسدس وتلك الطلقة بالذات . يتصاعد انفعاله وضيقه فيرفس الرجل بركبته بكل قوته . يواصل الضرب ، ولكن الضارب يعاني ألم الضرب بينما المضروب يبتسم بوقاحة ولا يبدو عليه أنه أصيب بأدنى أذى .

يقع الضارب منهكاً ، عاجزاً عن تحريك أي عضو من أعضاء جسده . وعندما فتح عينيه وأدارهما في أفراد الحفل أدرك أن المحتفلين جزء من اللعبة وإن ما تم كان مدبراً ومتفقاً عليه من الجميع . وفي تلك اللحظة اقترب منه الرجل الذي يحمل المسدس والطلقات وهو ما يزال يبتسم ابتسامته الوقحة ، اللزجة وقال له بأدب :

ـ « أنا مش قلت لك عايز يا بيه تضرب ؟ وآدي أنت ضربتني . ما هي دي اللعبة . » .

وتبين للرجل في خيبة أمل أنه فعلاً كان يريد أن يضرب ، ولكن تلك الطلقة المشعة النادرة ، لا الرجل ، وإن هنالك تدبيراً ما ، غامضاً وقسرياً جعل رغبته تلك تتحول إلى مجرد ضرب عنيف ، قاس ، ورغبة غير مجدية في التحطيم والإيذاء .

وفي قصة (لأن القيامة لا تقوم) يكتشف الطفل الذي ينام تحت السرير الذي تنام فوقه أمه أن هنالك علاقة جسدية تدور في ذلك السرير بينها وبين صاحب مقهى الحي . من خلال تنصته لما يدور فوقه ينفتح وجدان الطفل على أمه كامرأة ، فيشعر بالاشمئزاز .

وتحمل القصة ملامح الأسطورة الشعبية حيث يتحول احتجاج الطفل الأوديبي ضد الأب إلى إبدال الأب برجل فظ وقاس يقوم باغتصاب الأم ـ وحيث تفقد الأم ملامحها الحقيقية في ظلام الليل والجنس لتصبح عاهرة ، ذات تكوين غريب ، بعيدة عنه ، لا تصله بها صلة .

ولكن الطفل يكبر فيحاول حل تلك العقدة الأوديبية محاولاً إيجاد توازن وتوحيد الأم الغريبة في الليل بالأم المحبة التي تكدح من أجله طيلة النهار . وينجح في خلق هذا التوحيد بتقمص شخصية الأب المتوفي (الطفل ينام تحت السرير وذلك يشبه القبر الذي ينام فيه أبوه) . من هنا ـ من خلال ذلك التقمص ـ ينشأ الوعي والنضوج العاطفي اللذان يجعلان الطفل قادراً أن يحكم على أمه بحياد وفهم .

إن صاحب المقهى الفظ الشرس ، كمثيله في القصص الشعبية ، يصبح ضرورة لانتقال الطفل من المرحلة الأوديبية إلى مرحلة النضج النفسي والاستقلال(١) .

في قصة (الأورطي) نجد في أحد الميادين ركض عام ، ولهذا الركض صفتان : انه يشبه حركة الكون في النبض ، تبدأ بنبضة تتجمع فيها الجموع الراكضة ، ثم تعقبها نبضة تشتت ؛ والصفة الثانية أن هنالك حركة طاردة من المركز إلى المحيط . ويتبين لنا أن هدف هذا الركض هو البحث عن البداية .

ثم نكتشف أن الراوي يبحث عن خادمه عبده ، فيجده قد جمع من الشارع كما تجمع الكلاب الضالة . ويعلن عبده أنه قد أجريت له عملية جراحية بتر فيها شريان الأورطي « ذلك الشريان الرئيسي للجسم البشري الذي يأخذ الدم من القلب ويوزعه على جميع أنحاء الجسد والذي في سمك العصا الثخينة بحيث أنه لو خدش يحدث من جرائه نزيف يقضي على صاحبه في الحال » . ولكن سيده يطالبه بنقود يزعم أنه أعطاها له ، ولكن

---

(١) قد سبق وإن نشرت مقالاً في مجلة المجلة تحت عنوان « رمز الأب في الأدب الشعبي الأردني » ذكرت فيه أن هنالك نمطاً متكرراً في الحكايات الشعبية الأردنية بالنسبة لعلاقة الأب بالطفل ، يتخفى فيها الأب في البداية في صورة شخص آخر فظ ، يهدد حياة الطفل ؛ ثم يتحول إلى الأب ذاته الذي يقوم بإنقاذ الطفل .

الخادم ينكر وجود أية نقود في حوزته . فيأخذه سيده ويشترك معه جمع كبير ويعلقونه بالخطاف الذي تعلق به الذبائح في محلات القصابين .

وفي النهاية نجد أن عبده قد مات لأنه الجمع وفي مقدمتهم السيد حاول أن يستولي على نقود ظن أن عبده يخفيها في حين أن الخادم لا يملك حتى شريان الحياة ـ الأورطي ـ .

وفي قصة (صاحب مصر) نلقى عم حسن قد انتزع نفسه من أخطبوط العلاقات الاجتماعية المتسمة بالتصارع العنيف وحب الامتلاك والكسب والنجاح . وهو حين فعل ذلك قد أصبح ملك مصر كلها وصاحبها الحقيقي .

ثم يأتي (العدو) الغامض ويطلب إلى عم حسن أن يرحل من مكانه الصحراوي القائم على الطريق العام . ونفهم أن العدو يريد أن يحل مكان عم حسن كبائع شاي للمسافرين على ذلك الطريق . فيستعد عم حسن للرحيل . ولكن الشرطي العامل في تلك المنطقة يلح على عم حسن بالبقاء ويتعهد بأن يعاقب ذلك (العدو) . يبحث عنه الشرطي فلا يراه . يشاهده مرة واحدة في أحلامه .

* * *

هذه هي القصص التي سوف نناقشها وقد أغفلت الإشارة إلى قصتين وهما : (معاهدة سيناء) لانخفاض مستواها ، وقصة (ذي الصوت النحيل) التي لم أفهم منها سوى أن إنساناً مصاب بجنون الاضطهاد بسبب تغير الظروف الاجتماعية ، وهو يعتقد أن الناس الساكنين تحته يعذبونه بعيونهم . ربما يكون الكاتب قد أراد أن يصور لا وعي الطبقات الاقطاعية

والرأسمالية التي أبعدت عن السلطة والسيطرة الاقتصادية . وعلى كل حال ، أعترف أنني لم أفهمها .

* * *

دعونا نحاول هنا استرجاع المقولات التي كان ينطلق منها يوسف إدريس في أعماله السابقة على هذه المجموعة . إننا نستطيع أن نلمس فيها المضمون الأيديولوجي لمذهب الواقعية الاشتراكي . فهو ينطلق من أن :

- أبناء الشعب العادي طيبون وكرماء ويتمتعون بحس إنساني عميق .

- إن فعلهم الخارجي ومظهرهم يجب ألا يخدعنا عن حقيقتهم الطبقية وتعلقهم بالمثل العليا .

- لا يوجد حقيقة إنسانية ثابتة . للشعب حقيقة طيبة ولأعدائه حقيقة وحشية . وغيرها .

عندما نقارن وجهة نظره هذه بمقولاته في هذه المجموعة القصصية يتبدى لنا فارقان جوهريان :

الأول : أن الاهتمام يتركز على الثري الناجح أو على إنسان ليس له ملامح طبقية محددة ، بدلاً من تركيزه السابق على أبناء الشعب الفقراء .

الثاني : أنه بدلاً من تركيزه في هذه المجموعة على النظام الذي يسحق الفقير فإنه يركز فيها على النظام الذي لا يتيح للثري الناجح أن يكشف عن جوهره الإنساني الحقيقي .

سوف نحاول هنا أن ندرس أثر هذا الانتقال إلى الموقف الجديد من خلال زاوية أخرى . أن أحد الأساليب التكنيكية التي يتميز بها فن يوسف إدريس هي كشف الحقيقة الانسانية من خلال صدمة الانتقال إلى الضد ،

أي الاكتشاف أن الحقيقة الداخلية هي عكس الحقيقة الخارجية ونفي لها .

ففي رواية يوسف إدريس القصيرة (الغريب) يرسم الكاتب صورة مرعبة لقاطع الطريق . وهو يفعل ذلك من خلال حديث الناس عنه ومن خلال الأثر الذي تثيره، هذه الأحاديث في خيال أطفال القرية وصبيتها . إنه يبدو عملاقاً لا يقف في وجهه شيء ، قاسي القلب وبلا عواطف . ثم نراه رؤ ية العين . فنجده إنساناً ضئيل الحجم ، تبلغ به الرقة جداً أن يبكي لأن زوجته لا تكترث به ، ويحمل مشاعر أبويه واهتماماً حقيقياً بمصير الطفل الذي أصر على مرافقته .

وفي قصة أخرى نكتشف وراء التكريم الذي يغدقه الشعب الفقير على مقام أحد الأولياء حساً وطنياً رائعاً ، لأن هذا القبر هو لأحد أبطال المقاومة الشعبية ضد الفرنسيين . وفي قصته الطويلة (قاع المدينة) تظهر صورة القاضي المعروف بوقاره وإتزانه على حقيقتها، فإذا به يراقب خفية فخذي الخادمة وهي تنحني لتمسح الأرض ، ثم نراه يقوم بمغامرة صبيانية للبحث عن الخادمة التي سرقت ساعته المستهلكة التي لم يعد يستعملها .

أما في هذه المجموعة فنرى عميد الكلية الناجح ، الثري ، الذي تحنطت حياته في أطر من الصرامة والتقاليد المتحجرة يتكشف عن حقيقته الأصيلة وهي رغبته في أن يعيش حياته في تلقائية وحب .

وفي قصة (هذه المرة) نجد تبريراً لخيانة علاقة حب من خلال السجن « إنه الجحيم حتماً ، بل ربما الجحيم أرحم ، إنه السجن » . وهكذا يصبح السجن هو المجتمع الذي يدمر الحقيقة الانسانية العميقة ، أما الخيانة فتصبح كبثرة نبتت على الوجه بسبب سوء الهضم . وكذلك في قصة (لغة الآي آي) تتكشف رغبة محمود الحريري أن يعيش علاقات إنسانية حقيقية . وفي قصة (اللعبة) يتحول الحلم الجميل بإطلاق الرصاصة

الفضيـة المشعة إلى القتـل والتدمـير . ونستطيـع أن نقول الشيء ذاتـه عن القصص الأخرى .

* * *

يهمنا هنا بشكل خاص أن ندرس أثر هذا الموقف الجديد على المستوى الفني ليوسف إدريس . بالنسبة لهذا الموضوع نلاحظ أمرين :

الأول : أن مستوى يوسف إدريس الفني يبلغ حداً عالياً من الجودة عندما يصدر عن احتجاج على النظام الاجتماعي وتصوير الشوق إلى عـالم الصفاء المقبل .

الثاني : إن مستواه الفني يهبط بشكل ملحوظ عندما يحـاول الكشف عن الجوهر الانساني العميق للثري الناجح .

لنأخذ القصة الأولى في هذه المجموعة وهي (حـالة تلبس) . تبـدأ القصة وعميد الكلية يطل من شبـاك حجرتـه فيبصر الـطالبة التي لا يـزيد عمرها عن سبعة عشرة عاماً وهي تدخن . ويغضب لأن الطالبة في سن ابنته الصغيرة . ولكن التلقائية التي تتصرف بها الطالبة تأخذ في الانتقال إليـه . ويتم ذلك من خلال لفتة فنية رائعة إذ يتصور العميـد الساحـة التي تدخن فيها الطالبـة تبدو كبقعـة مهجورة مقـطوعة عن العـالم أنـها رؤ ية طفـل مندهش تلغي كل ما يحيط المكان من مهابة وتقاليد ، وتنبيء أن شيئاً ما في أغوار العميد السحيقة أخذ يتململ . ثم ينتقل الكـاتب إلى وصف الفتاة وهي تدخن بذلك الاسترخاء المغوي .

في الجزء التالي تنتقل القصة إلى العميد فتفقد كل فنيتها وتتحول إلى مقالة تحليلية من الدرجة الثالثة . يحدث ذلك في تلك اللحظة التي يفترض فيها أننا ننفتح على تلك الانتفاضة الرائعة التي تـركزت فيهـا حياة العميـد

كلها ـ تلك الإضاءة الباهرة التي تسبق قراراً خطيراً يغير مجرى الحياة .

تمضي القصة لتخبرنا أن العميد تضايق لأنه أحس ان هنالك إنفصالاً بين عقله وإرادته ؛ ثم أحس بأشياء في داخله تتنبه . ثم ينتقل إلى تشبيهات بلاغية إنشائية تعاب على كاتب ناشىء فكيف بمن كان في مستوى يوسف إدريس . وتنتهي القصة بتحليل منطقي :

« وما الفرق بين أن تدخن وهي طالبة وتدخن وهي خريجة وكله تدخين في تدخين ، ولماذا نحرمه على جسد شاب فائر ، ونحلله لسيدة أو لعجوز تسعل وتكح وتبصق كلما جذبت نفساً ؛ أليس هو قائل نفس المبادىء وهو في العشرين والثلاثين حين كان في بعثته يرى أن مشكلة مجتمعه الأساسية أن أفراده يحيون في عصرنا بتقاليد قرون مظلمة مضت ، وأن بلاده لا يمكن أن تصل إلى أي تقدم علمي أو صناعي الخ . . . . » أو قوله :

« المشاكل نحن نخلقها حين نفتقر إلى التفاؤل والتفاؤل هو الارادة ، وبالارادة القوية تصبح الحياة كالبساط الممهد الخ . . . . » .

وفي قصة لغة (الآي آي) يكتشف محمود الحريري ضياع حياته بنفس أسلوب المقال التحليلي . هنا يفقد الكاتب قدرته على التبرير الفني ويلجأ إلى التقرير الساذج :

المسألة ليست فقراً وغنى أو تعليماً وجهلاً ، السؤال هو : هل أنت حي أم ميت ؟ فهمي رغم كل شيء حي وعاش . أما أنا فلم أحي ، والحياة أي حياة ، أروع ملايين المرات من الموت ، أي موت حتى لو كان الميت مكفناً في ملابس أنيقة محتلاً أرقى المناصب ، سعيداً في حياته الزوجية » .

ثم ينتقل إلى التغزل بحياة الفلاح ـ الفلاح المصري بالطبع ـ والمتع الرائعة التي يزاولها .

وتنتهي القصة نهاية ميلودرامية ، نهاية غير مقنعة ولا جادة ، إذ يغادر الرجل الناجح بيته في منتصف الليل بالبيجامة جاراً معه صديقه الفلاح الذي يعاني نتائج حياته الرائعة ـ سرطان المثانة ـ ويخرجان إلى الشارع ، مغادرين الحي الأنيق لأن سكانه مجرد جثث .

إن الكاتب في هاتين القصتين يستبدل التقرير بالتجربة . إننا نحس أن رعباً غامضاً يمنعه من الغوص في أعماق هاتين التجربتين ، ومن كشف التركيب النفسي لشخصية الثري الناجح . وهذا أمر يستحق الدراسة ، وهو ما سنفعله بعد قليل .

نأتي الآن إلى قصصه الأربع والتي اعتقد أنها بلغت مستوى عالياً من الجودة الفنية وهي : (اللعبة) ، (لأن القيامة لا تقوم) ، (الأورطي) و (صاحب مصر) .

في قصة (اللعبة) يعرض الكاتب مشاعر خيبة الأمل عندما نكتشف الفارق بين الحلم وبين تحققه . والتكنيك المستعمل هو تكنيك الحلم . أن عالم الحفل الذي يواجه القادم يبدو غير مبال ، فيه من السيولة ما في الكوابيس التي تأتي في النوم . وكما في الأحلام تأخذ كلمة (تضرب) معنيين مختلفين ، وكذلك تبدو لا مبالاة أفراد الحفل بالقادم كنوع من التدبير الخفي . وحتى دخول القادم إلى الحفل اتخذ رمزاً نكوصياً : « تحس أنك سقطت إليه من علٍ أو وصلته عن طريق سرداب طويل مزعج » .

وبكلمة أخرى أن البناء هو بناء حلم نموذجي على النمط الفرويدي . وهو ذلك النمط من الأحلام الذي يحمل دلالة النكوص إلى مرحلة فترة الطفولة والذي يقول عنه فرويد في كتابه (تفسير الأحلام) أن تلك الفترة من العمر ، أي فترة الطفولة ، هي « التي لا تعرف الخجل . تبدو للنظر ـ أي تلك الفترة ـ حين نرده إليها ضرباً من الفردوس . والفردوس

نفسه إن هو إلا تخيل جماعي عن طفولة الفرد ، لهذا كان الناس في الفردوس عراة لا يخجلون حين يتواجهون إلى أن جاء أوان فاستيقظ الخجل ودب الهول وتبع الطرد وأخذت الحياة الجنسية ومشاغل العمران في المسير . ولكن الحلم يسري بنا فيعيدنا إلى الفردوس من جديد » . ـ ترجمة الدكتور مصطفى صفوان .

ونستطيع أن ندلل أن يوسف إدريس قد استمد هذه التجربة من الحلم الفرويدي النمطي قوله :

« لم يكن أحد قد لاحظ دخوله ـ أي القادم ـ أو أكترث » .

أو قوله أن القادم أخذ يتأمل الحفل « تأملاً كان يدفعه إلى المزيد من القلق . . . وشيئاً فشيئاً تتخلخل ثقته بنفسه . أين يقف ؟ تلك كانت مشكلة ، وهل يؤثر الوحدة أم يشتبك مع الآخرين في حديث ؟ مشكلة ثانية . . . ومع من يتحدث إذا أراد ؟ وفي أي موضوع ؟ وبأي حق ؟ مشكلة ثالثة ورابعة وخامسة . . . أم تراه قد أخطأ المكان وتكون الكارثة » .

إن كل من يقرأ الحلم النمطي للعري عند فرويد يجد كل هذا ينطبق عليه تماماً . وإذا أضفنا إلى هذا المسدس اللامع بشكل غريب والطلقة الفضية المشعة بدلالاتها الجنسية اكتملت الصورة تماما .

إن المميز في هذه القصة هو أن التكنيك يصبح جزءاً من مضمون القصة . ولعل هذا بالذات ما أعطى أعمال كتاب مثل كافكا وجويس هذا التأثير القوي على القارىء فيجعل القصة تلتصق إلتصاقاً يكاد يكون عضوياً . أن ذلك يرجع إلى كون هذه القصص قادرة على لمس لا وعي القارىء .

وعيز هذه القصة أيضاً التزاوج الرائع بين الدلالات السيكولوجية شبه

المعملية وبين الدلالات الاجتماعية . فتبدو مأساوية الوضع الإنساني الذي تتحول فيه الأحلام الجميلة للطفولة إلى كوابيس مفزعة عندما تتحقق في الواقع . أن عالم الثراء يبدو بالنسبة للطفل هو عالم الأميرات الجميلات ، والزهور ، والغابات والحب النقي . ولكن ذلك يتحور بطريقة مؤلمة فيصبح الثراء عالم العنف والتدمير والموت الروحي . أن الثروة لا تصبح وسيلة للاستمتاع بالحياة ولكنها تصبح بديلاً عنها ، ونفياً لها .

وبكلمة أخرى ، أن القادم ـ الطفل يدخل الحفل ليعيش تحقق أحلام الطفولة ، فيكتشف عالماً له آليات تحول حلمه إلى فاجعة وتمنحه وسيلة الهرب من هذه الفاجعة وهي العنف الذي يوجهه بكل قسوة إلى الآخرين ولكنه يرتد في الوقت ذاته عليه .

وفي قصة (لأن القيامة لا تقوم) يرتفع مستوى التعبير الفني إلى مستوى الأسطورة الشعبية من حيث الأصالة وعمق الدلالة . أن الانتقال من المرحلة الأوديبية عند الطفل إلى مرحلة النضج من خلال تقمص شخصية الأب يتم تصويره من خلال الرفض والاحتجاج على نمط معين من أنماط العائلة وهي العائلة الفقيرة . أن التعاسة التي يعيش فيها الطفل الفقير في هذه القصة هو أنه يشاهد الأم تغتصب من رجل لم يكن أباه ، بل هو التجسيد الحي والواقعي للأب الذي يغتصب الأم . أي أنه في حين يعيش الطفل في عائلة ميسورة موقفه ضد الأب في الخيال ، يعيشه الطفل الفقير واقعياً . إن الأم هنا تمنح نفسها صراحة للرجل الغريب المتوحش فتنشأ في نفس الطفل بشكل واقعي الرغبة في مشاركته اغتصاب الأم . أن الاشمئزاز الجسدي الذي يحس به الطفل نحو الأم هو آلية نفسية دفاعية يغطي بها رغبته في الأم .

وفي دراستنا لمجموعة (النذاهة) سوف نرى كيف طور الكاتب هذا الموقف .

كيف يتم تخلص الطفل من هذا الموقف الأوديبي ؟

بالنسبة للطفل في عائلة ميسورة يعيش الطفل هذا الموقف في الخيال ، ويتجاوزه عندما يتقمص الطفل شخصية الأب . أما التقمص هنا فيتم منذ البداية وبأبشع أشكاله لأنه يؤكد الرغبة في الأم ولا ينفيها كالمعتاد . أن الطفل الفقير يتجاوز ذلك من خلال الوعي الاجتماعي . أي من خلال اكتشافه وقبوله لبشاعة الحياة : أن الأم تبيع نفسها لأن ذلك يتيح لها أن تحصل على القليل من المال الذي تستطيع منه أن تطعم طفلها . وهكذا تصبح الضرورة الاجتماعية قتل للحرية البيولوجية . أو بكلمة أدق أن الصراع الاجتماعي يصادر على أحلام الطفولة .

وفي قصة (الأورطي) يتم مزج رائع بين الفنتازي والدلالة الاجتماعية . أن تصوير المجتمع الانساني من خلال هذا الجري التائه الباحث بلهفة عن نقطة البداية ، ورسم جو تزول فيه الحدود بين الانسان والحيوان ، وبين الانسان والعالم المادي كتعليق الخادم عبده بخطاف ، وحركة الجموع التي تشبه حركة الكون . . كما يتم تصوير البؤس الذي تعيشه الطبقات الفقيرة بقطع شريان الأورطي . . . كل هذه رموز فانتازيه ، تستمد معطياتها من عوالم الحلم والأسطورة والطفولة . إن الصوت الوحشي للطبقات الثرية يتجسد بصوت السيد وهو ينطلق حاقداً ، مرعداً :

« ثلاثة أيام بأكملها بلياليها وبساعاتها الطويلة ومغاربها وعصاريها وأنا أبحث عنك يا عبده أرفع أرصفة مصر وأقلبها ، وأقتحم البيوت ، وأوصي ، وأواعد واستجير ولا أترك شارعاً أو زقاقاً أو حارة ، وحين يهدني التعب أنام وأستيقظ على روحي وهي تكاد تطلع بالغيظ والحنق يأساً من العثور عليك . . . » .

إن الحركة في قلب المجتمع هي التي ملأت السيد بالحقد لأنه يعتقد أن عبده سرق نقوده وإن كذب عليه عندما ادعى أنه أزال شريان الأورطي .

ويكمن المغزى العميق لهذه القصة في صوت الطبقات العليا التي تعتقد أن الفقراء الذين جف دم قلوبهم ما زالوا قادرين على الاستمرار للأبد أن يكون بقرة حلوباً لا يجف لها ضرع .

وتمتاز قصة (صاحب مصر)بصفاء غريب ، في البدء كانت الطبيعة تستلقي مستمتعة بلا جدواها : مجرد امتدادات لا نهائية ، معربدة ، وقحة . ثم أتى الانسان ومنحها التحدد والمعنى . أنها تنتفض مذعورة ، خجلة وتقفز فجأة من العماء إلى الكينونة ، أو كما يقول الفلاسفة ، من الهيولى إلى الصورة . وهكذا يقتطع الانسان جزءاً من اللامحدود واللامتناهي فيستكن ويثبت ويستأنس .

ثم يأتي النظام البشري بكل مؤسساته . وكما نستدل على الأسد برائحة بوله المنكرة نستدل على المجتمع البشري بقعقعة السلاح والصراع الدامي على لقمة العيش .

ويأتي صاحب مصر (عم حسن) يعيش حلم الصفاء العتيق حيث يقف الانسان وحيداً في مواجهة الطبيعة البكر (أي حيث يستعيد فردوس الطفولة قبل أن يتشوه ويتقولب داخل المؤسسات الاجتماعية) .

إن عم حسن لا يقع في أسر الصراع الدموي في سبيل لقمة العيش لأنه يتعارض مع رسالته في إعادة الصفاء للحياة .

ولكن كيف صاغ يوسف إدريس هذا البناء الممتاز ؟

لقد لجأ هنا إلى رؤية الطفل : العين المندهشة التي لم تطمس طزاجة العالم أمامها الأفكار المسبقة والدوافع العملية . أننا نرى هذا المكان وكأنه

خارج سياق عالمنا الذي نعرفه ، خالياً تماماً ، تعبره السيارات مسرعة كالأطياف ثم تختفي . إنه مكان مهجور . ولكن الدهشة تتولانا عندما نشاهد في وسط هذا الخلاء الموحش جمعاً كبيراً من الناس ، وإن المقاهي قد اقيمت . إن عين الفنان وعين الطفل هما اللتين تريان هذه الرؤ ية . أما عيوننا المكيفة اجتماعياً التي لا ترى إلا أفكارها في الواقع فتقول أن ذلك متوقع ما دام هذا الطريق يصل بين مدينتين ، وما دام طريقاً طويلاً فلا بد للسائق أن يستريح في منتصفه ليشرب الشاي .

ولكن الفنان يكتفي بعين الطفل التي ترى للصورة بعدين فقط وتستبدل العمق الاجتماعي بعمق ومدى الحلم والأسطورة . هذه هي الاضافة الهامة التي يمنحها الفن ـ من ضمن ما يمنح ـ للوعي الانساني إذ ينتزع متلقي الفن من رؤ يته الاجتماعية التي ليست إلا الفكرة الاجتماعية عن الظواهر المادية ويجعل المتلقي يرى العالم جديداً طازجاً . أن المتلقي هنا يكتشف هنا ، بدهشة ، إنه لم يكن يرى العالم بل يرى أفكاره هو عنه التي تكيفت اجتماعياً .

* * *

والآن علينا أن نجيب على هذا السؤ ال :

لماذا أنجح يوسف إدريس كفنان في قصصه المعبرة عن الاحتجاج وفشل في قصصه التي تبرر الثري الناجح ؟

نلاحظ هنا أن الكاتب ، في هذه المجموعة ، حين يحتج فهو يجنح إلى أقصى ما يتصوره العقل من نفي للمجتمع القائم ، ونعني به الفوضوية . وعندما يبرر فهو يبرر ما اصطلح على تسميته بالنمط العصامي ، أي ذلك الانسان الذي كافح الفقر والعوز ، وصعد من القاع الاجتماعي إلى قمة النجاح المادي والوظيفي . فكيف جمع يوسف إدريس بين هاتين المقولتين ؟

إن الاحتجاج هنا مجسد من خلال مشاعر الفنان ـ الطفل . من عالمه الثري يغترف الكاتب المكونات لعالم الصفاء الذي يحلم بـه . نستطيـع أن نحـدد معطيـات مشاعـر ورؤ ية الـطفل بـالموضـوعات التـالية المتكـررة في القصص الأربع التي تحمل الاحتجاج وهي : (اللعبـة) و (لأن القيامة لا تقوم) و (الأورطي) و (صاحب مصر) :

ـ الرغبة في النكوص إلى مرحلة الطفولة : السرداب في (اللعبة) ، نقـطة البدايـة في (الأورطي) الطفـل نفسه (لأن القيامة لا تقـوم) وغـير ذلك .

ـ رؤ ية الطفل للعالم بعين مدهشة ورؤ ية طازجة .

ـ الرغبة في تغيير العالم بوسائل لا تأخذ في الاعتبار الشروط الموضوعية وقوانين الحركة الاجتماعية في التحول . إن هذه هي إحدى صفات الرؤ ية الـطفوليـة وهي كذلـك جوهـر السحر القـديم : علم البشريـة في مـرحلة طفولتها .

أما دفاع الكاتب عن النمط العصامي فيحمل طابـع حلم اليقظة ، وهو يسير حسب المنطق التالي :

إن النجاح والثراء يعاقبان من ينالهما بالوحدة النفسية والتعاسة . إن التشوه النفسي الذي يحدث له هو أمر عارض لأن هنالك على الدوام جوهره الانساني الأصيل الذي سوف يعيده حتماً إلى دفـء العلاقات الانسانية وإلى فردوس الشعب الكادح . لا تفعلوا شيئاً ضده فهـو حتماً سـوف ينطلق في منتصف الليل من بيته ببيجامته ، مغادراً بيته الأنيق وحيه الراقي إلى قريته الفقيرة ليعيش حياة الفلاح الرائعة .

وبكلمة أخرى ، إن علينا أن نخضع لما هو قائم ، لكل ظلم أو قسر لأن الظالم سوف يعاقب نفسه بنفسه . إننا بهذا نعود إلى المقـولة القـديمة : النار للغني ، والجنة للفقير .

كيف استطاع يوسف إدريس بين هذين الضدين : الدعوة إلى مجتمع تنتفي فيه الملكية انتفاء تاماً والدفاع عن الثري الناجح ؟

أعتقد أن الرابط بين هذين الضدين تكمن في شخصية ابن الطبقة الجديدة الفنان الذي يثور على وضعه ويود أن يحتفظ به في الوقت ذاته . وأمام هذا المأزق ليس للفنان إلا أن يلجأ إلى نكوص صادق ، أو تبرير غير مقنع . أن عملية النكوص صادقة لأنها آلية نفسية معروفة يلجأ إليها الانسان البالغ عندما يواجه موقفاً معقداً ، أو مأزقاً يستحيل الخروج منه . أما تبرير شخصية العصامي فهو تزييف للواقع لأن التكوين النفسي للإنسان هو نتاج ظروفه الاجتماعية وموقعه من تقسيم العمل ، وليس نتيجة لجوهر ثابت ، صلب ، لا يتغير . فالمجتمع هو الذي يخلق الانسان ويكيفه . أما الانسان خارج المجتمع فهو حيوان عادي[١] .

من هنا نستطيع أن نفسر نجاح الكاتب في قصصه الأربع وفشله في القصص الأخرى .

ولكن علينا هنا أن نجيب على سؤال آخر : ما هو المأزق الذي قاد الفنان المصري ، والعربي أيضاً إلى حد ما ، إلى هذا المأزق ؟

لقد وجد وضع سابق كان مبرر الكتابة بالنسبة للكاتب هو الدور الاجتماعي الذي تلعبه الكتابة في التغيير السياسي والاجتماعي . فكم من كتاب أسقط وزارة وأشعل ثورة أو أحدث ردود فعل هي أقرب للثورة . ويكفي أن نذكر أسماء كتاب مثل علي عبد الرازق ، طه حسين ، منصور فهمي ، سلامة موسى وغيرهم لنتأكد من هذه الحقيقة .

---

(١) لقد برهنت على ذلك البحوث التي أجريت على أطفال نشأوا بين الحيوانات ، فاكتشف أنهم فقدوا كل خصائص الانسان : المشي على قدمين ، الصوت الخ . . .

ولكن ، الآن ، حدث تغيير جذري ليس هذا مجال تفصيله تراجع فيه المفكر والفنان إلى الصفوف الخلفية . إنه قد يكتب أروع الأعمال أو قد يبدي أعمق الآراء وأكثرها جرأة ولكنه لن يقابل إلا برد فعل باهت ، أو مجامل ، أو حتى بالإهمال المطلق . إن حاله لن تكون أحسن من حال ذلك القادم إلى الحفل في قصة (اللعبة) الذي يقابله الجميع بلا مبالاة ، بل حتى لم يشعروا بوجوده . أن أي لاعب كرة ينال من التقدير والاعجاب عشرات المرات أكثر مما ينال الكاتب .

والنتيجة الطبيعية لذلك أن يفقد الفنان احترامه لنفسه كفنان ، لأنه كان يستمد ذلك الاحترام من يقين ثابت أن ما يكتبه يؤدي إلى تغيير العالم أو مجتمعه على الأقل .

يبقى أمام الفنان حلان قدمتهما قصة (اللعبة) : النكوص ثم الاشتراك في اللعبة الاجتماعية .

وإذا كان النكوص وضعاً ثابتاً بالنسبة للفنان فإن ذلك يعني الجنون .

وأما السبيل الآخر الذي يلجأ إليه الكاتب فهو ، كما قلنا ، اللعبة الاجتماعية . أن مشاعر الفنان بالأحباط تبلغ حداً من القوة أنها سوف ترتد إليه وتدمره . ولا سبيل لحماية نفسه من هذا الارتداد إلا بالتكديس - تكديس الأموال والألقاب والأطراء الخ . . . - . ولتوضيح هذه النقطة نأتي بمثال من التحليل النفسي . لقد أوضح أكثر من محلل نفسي أنه في تحليله للشخصيات المتسمة بالنهم والجشع يكتشف أنها شخصيات كارهة لذاتها ، ويكمن في داخلها رغبة عنيفة في الانتحار وتدمير الذات . وبكلمة أخرى ، فإن التكديس والجشع هو آلية نفسيه تهدف إلى حماية الانسان من رغباته العميقة بتدمير الذات .

إن هذه الرغبة في التكديس وإتباع الوسائل لتحقيقها تؤدي بالفنان

إلى الصعود إلى طبقة اجتماعية أعلى ، هي الطبقة الجديدة . وذلك سوف يؤدي به إلى مزيد من الصعود والتكديس تتيحهما له علاقاته الجديدة ، وإلى مزيد من النهم . باختصار أن ذلك يقود إلى حلقة مفرغة .

غير أن الفنان محكوم عليه بالوعي وبالاستبصار الذاتي لأنه يستحيل انتاج فن حقيقي دونهما . أن المواجهة الذاتية التي تتم داخل الفنان عبر عملية الخلق الفني تتجاوز وضعه الطبقي وتعود به إلى نقطة البداية . غير أن لحظات الإبداع ومواجهة الذات لا تستمر طويلاً ، إذ لا بد بعدها أن يعود الفنان إلى حياته العادية . ولكنها عودة مثخنة بجراح الوعي .

ونحن لسنا بحاجة لأن نذهب بعيداً . أن آخر مسرحية ليوسف إدريس عرضت في هذا الموسم هي مسرحية (المهزلة الأرضية) . ومنذ بداية هذه المسرحية حتى نهايتها وشخصيات المسرحية أمام خيارين لا ثالث لهما : تكديس الأموال أو الجنون . إنهما مهما احتجت أو فعلت فليس لها من محيد عن هذين الخيارين .

إن يوسف إدريس أكثر توفيقاً وفنية في قصصه منه في هذه المسرحية إذ اختار النكوص إلى مرحلة الطفولة كبديل للجنون . إن النكوص هنا أكثر خصوصية وأصدق تعبيراً عن هذا الموقف ـ المأزق . إن له جانبه الايجابي إذ يحمل معه الحنين إلى امتلاك العالم وتغييره بواسطة الحلم . وفي هذا تشابه مع رغبة الكاتب بتغيير من خلال وسيلة الخاصة في الحلم وهي الكتابة . أي أن مصدر ثقة الفنان بنفسه تنبع من تلك الأصول الطفولية والسحرية القديمة التي تجعله يشعر أنه قادر على تغيير العالم الواقعي من خلال رسمها على الورقة وتغييرها على الورق أيضاً . ففي المراحل من الحياة الانسانية كان الانسان يرسم صورة لعدوه ثم يطلق سهمه على تلك الصورة فيشعر أنه قد قام فعلاً بقتل عدوه . وما تزال الطقوس والعادات الشعبية في وقتنا الحاضر تحمل نفس هذا الاعتقاد .

أما ذلك التصوير الساذج الذي جعل الكاتب فيه ابن الطبقة الجديدة يتنازل عن امتيازاته طوعاً ويعدو ببيجامته في منتصف الليل باحثاً عن الشعب فهو تصوير يفتقد كل صدق . فليس من الممكن ـ والفن هو تناول ما يحتمل حدوثه ـ أن تتغلب علاقات الدم في قصة (فوق حدود العقل) على رغبة الطفل في التملك ـ ولا أن يسامح السجين زوجته في قصة (هذه المرة) رغم خيانتها لأن حبه لها أقوى من إحساسه بتملكها ، لأن الحب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة الملكية .

الخبز المر

عندما استرجع صورة الكثيرين من السياسيين العرب ، يتأكد لي أن هنالك عداء أبدياً بينهم وبين الثقافة ، وأن جهل غالبيتهم يتم إخفاؤه من خلال عمليات تجميل يقوم بها علماء الدعاية والإعلام .

أذكر ، خلال عملي في وكالات الأنباء ، أنه عند مجيء السادات إلى السلطة كنت دائماً أحصل على نصين للخطاب الذي يلقيه ، واحد للخطبة الفعلية ، وآخر قد حذفت منه أجزاء ، وأضيفت إليه أجزاء . وفي إحدى المرات أذاع السادات سراً عسكرياً كانت له نتائج خطيرة . لقد أعلن أنه تم تجهيز منطقة القنال بصواريخ سام ، وأن الطيران الاسرائيلي لن يستطيع النفاذ إلى العمق المصري . كانت الخطبة قد ألقيت في مدينة طنطا ، وأذيعت على الهواء مباشرة ، ومع هذا لم تنقل الصحف ، ولا وكالات الأنباء هذا السر العسكري .

وبع ١٥ أيار (مايو) ، وقد زالت الأجهزة التي كانت تخضعه لرقابتها ، انطلق السادات في عربدة مذهلة . مثال ذلك ، أنه شارك سراً في تأليف مسرحية لفرقة تحية كاريوكا ، عنوانها « يحيا الوفد » ؛ وهي تدور حول نضال الشعب المصري ضد الروس ، الذين نهبوا خيراته .

واستقبل النقاد هذه المسرحية بالنقد . وفي اجتماع للسادات مع الصحافيين بدا غاضباً ، وانطلق يقول دون تمهيد :

« بريخت ، بريخت . . أيه بريخت دا ؟ هـو ما فيش رئيس جمهـورية كتب تمثيليات غير بريخت دا ؟ » .

وانـدهش الصحـافيـون . ولم تـزل دهشتهم إلاّ حـين تبـين لهم أن السادات قد اعتقد أن برتولت بريخت هـو فالـتر أولبريخت رئيس جمهـورية ألمانيا الديمقراطية آنذاك .

وهنالك حكايات ، ليس هـذا مجال نشـرها . منهـا أنني حاولت أن أجري حديثاً مع سياسي عربي ، جاء إلى القاهرة ، ضمن وفد بلاده الذي جاء ليقدم شكوى إلى الجامعة العربيـة . ومن خلال الحـديث اكتشفت أن هذا السياسي يعتقد أن إسم « الجامعـة العربيـة » هو أحـد أسماء مصـر . وعندما سألته عن لقاء الوفد مع الرئيس جمال عبد الناصر ، قال :

« الرئيس جمال تكلم معنا بالانكليزية » .

وهناك زعيم آخر التقيتـه في أوائل الستينـات ، وقد كنت أعمـل في وكالة أنباء الصين الجديدة . وكانت الصين تغدق عليه المسـاعدات المـالية والعسكرية . سألته عن رأيه في العلاقات مع الصين ، فقال :

ـ العقل للعرب والصنعة للصين . وعنـدما يلتقيـان فإن الله سـوف ينصرهما .

إن وجود مثل هذه الزعامات ليس مصادفة ، خاصة في منطقة شديدة الأهمية والحساسية كالمنطقة العربية . فلا يمكن للخطط الشريرة ، الموضوعة لهذه المنطقة ، أن تمرر دون وجود قيادات بعيدة عن أجواء الثقافة .

لذلك كان بروز قائد سيـاسي مثقف كماجـد أبو شـرار ، يستدعي حسماً سريعاً من جانب أجهزة الاستخبارات الأميركية والاسرائيلية .وهذا مـا حدث بالفعل .

وأهمية ماجد أبو شرار ، كظاهرة ، ترتكز على :

(أ) بروزه في القلب المسلح للثورة العربية ، وأعني به الثورة الفلسطينية .

(ب) كونه المركز الهام الذي تلتقي حوله وعبره القوى الديمقراطية الفلسطينية ، واللبنانية والعربية .

(ج) كونه ظاهرة انفتاح سياسي لا يحدها ضيق أفق قبلي ، أو تقوقع حلقي .

وأنا واثق أن ظاهرة ماجد أبو شرار ستعاود الظهور لأن لقاء قوى الثورة الفلسطينية الديمقراطية واليسارية مع القوى الديمقراطية واليسارية العربية واقع موضوعي ، لا بد أن يجد من يمثله . وإن كان من الصعب تحديد الكيفية ، أو الشخصية ، التي ستقوم بهذا الدور .

سوف يكون حديثنا عن وجه من وجوه إبداع ماجد الثقافي وأعني به القصة القصيرة . إننا هنا أمام قائد سياسي ، لم يخضع لعمليات التجميل والتزويق ، التي يقدم الزعيم السياسي التقليدي من خلالها . أننا نراه هنا في مرحلة الشباب المبكر (بين ٢٣ و ٢٧ سنة) .

مجموعة « الخبز المر » الصادرة في عام ١٩٨٠ تضم إثنتي عشرة قصة ، كتبت بين عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٤ . وقد نشرت هذه القصص ، أو معظمها كما يقول يحيى يخلف في مقدمته للمجموعة ، في مجلة « الأفق الجديد » المقدسية : « والتي شكلت حاضنة ثقافية لكتابات الأدباء الشبان ، من فلسطينيين وأردنيين . . » .

موضوعها الأساسي هو الموت . تعيش شخصيات هذه القصص في

ظله ، مشحونة به ، وإليه يكون منتهاها . أن إلقاء نظرة سريعة على هـذه القصص يوضح هذه الحقيقة :

ففي قصة « صورة » يعيش الإسكـافي ، محمد إسمـاعيل ، سـراً لا يكشفه لأي كان . ومع أنه جاوز الأربعين ، إلاّ أنه ظل عازباً ، غـارقاً في وحدته . ونكتشف في النهاية أنه : « فقد زوجته وولديه في معركة يافـا . . وكاد يجن . . وهرب مع من هرب ، وبقي كالمعتوه شهوراً . . » .

وفي قصة « مكان البطل » ، يبدو المـوت قدراً لا يـرد . فأمـام عدو متفـوق بالسـلاح وبالعـدد ، تصبح المقـاومة قبـولاً بالموت . ولكن مـوت « جبر » الذي قاوم تقدم الدبابات الاسرائيلية ، يظل حياً : « كان إبراهيم يستدعي دوماً سالم وأخوته ليذكرهم بوالـدهم جبر . . البـطل الذي منـح الحياة لزملائه نظير موته » .

وكمال يحطم أطباق المطعم الذي كان يعمل صبياً فيه ، ليعمل صبي نجار ، في قصة « النجار الصغير » . لقد كان أبوه نجار اقبـل أن يستشهد وهو يحارب اليهود . استشهاد أبيه ، هو الذي يحدد فعله ، ومسيرة حياته .

وفي قصة « أفاعي الماء » نلتقي بالشاب الذي يبحث عن سبب مقتل أخيه . لقد مات الأخ تحت التعذيب في أحد سجون الاستخبـارات ، ثم صدمته سيارة ـ بعد موته ـ لإخفاء آثار التعذيب .

وفي قصة « سلة الملوخية » تصبح كومة الملوخية دون وجود لحم تطبخ معه : « ممددة في وسط الغرفة ، عـلى الحصيرة البـالية ، وكـأنها جثة فقـير معدم ، تنتظر صدقة البلدية لتجهيزها ودفنها . . . » .

وموت هذه الجثة ، ككل الموت في قصص المجموعة ، يمارس حيـاة تزحف على الأحياء ، محاولة إزهاق أرواحهم :

« وشعرت بالجثة الممددة على الحصيرة ، تتمطى ، ثم تنساب سابحة حتى تصل رقبتي المنحنية ، فتمد أصابع معروقة ، مرتعشة ، فتطبق على رقبتي بقوة وإصرار ، وأحسست باختناق مفاجىء . . . » .

إن إستعادة القصص السبع الباقية تؤكد هذه الموضوعة ، أعني موضوعة الموت . أن الجديد ، الذي تضيفه ، هو تكوين هذا الموت ، وتنويع أشكاله . إنه ذكرى الأب الذي مات ، والذي ما تزال ذكراه حية ، وأحباط لمشروع زواج حبيبين ، حيث تقتل الحبيبة بفعل القنابل الاسرائيلية المتساقطة ، أنه توق واشتياق للتخلص من مأزق التفاهة :

« ولكن خوراً لذيذاً يسري الآن في أوصالي . . إنه يطرد الألم يجتثه . . وألف وألف برعم ورد تنمو في جسدي المشتعل . . والهاوية تبتسم ، والدنيا تظلم » .

إنه هو الذي ينتظر الفدائي تحت الجسر . .

فما هي معطيات هذا الموت ؟ كيف تكون ، وما هي العناصر التي شكلته ؟

إنه هذا الحصار الذي يحيط بالفلسطيني من كل جانب ، فهو الجوع : يسأل أبو خميس في قصة « الخبز المر » : كم سنة يمكن أن يعيش المصدور ؟ إنه مصدور بالسل ، ولكن قدر الجوع يقوده إلى الموت قسراً : « . . ما الذي سيفعله الطبيب ؟ . . سيحولني إلى مستشفى السل ، والمستشفى سيطعمني ويعالجني ، لكنه لن يطعم زوجتي وبناتي . . أرجو أن تكون قد فهمت » .

وظل « أبو خميس » يكافح الموت ، حتى « سقطت كفه على صدره ، وأسدلت الغطاء على وجهه الهارب من الحياة » .

والفلسطيني محاصر بالمخابرات المحلية « والقتل في حوادث السيارات ، في هذه المدينة ، يعني أن القتيل أعيد قتله ، بعد أن تم ذلك تحت نير التعذيب ، لتدفن الجريمة وتضيع معالمها تحت عجلات سيارة مجهولة تمزق الجسد الميت » .

وهو محاصر بإحساسه بتفاهته ، الذي تولد من كونه لا دور له : « أنا تافه . . ثمانية وعشرون عاماً عشتها دون أن أحقق شيئاً » .

والفلسطيني دون أن يقرر شيئاً ، يقتلع من أرضه ، وتسحقه مدافع الأعداء . (الشمس تذوب) .

هذا الفلسطيني لا يمتلك سوى ذاكرة مشحونة بالموت ، وسوى موته المؤكد : « كم سنة يمكن أن يعيش المصدور ؟ » .

الدلالة من خلال السياق :

إن وضع هذه القصص في سياقها التاريخي ، وفي سياق حياة زعيم سياسي بارز ، يمنحها الدلالات العميقة ، التي افتقدتها هذه القصص ، بسبب كونها بدايات ، لم تكتسب النضج والاكتمال . ولهذا سوف ينصرف حديثنا إلى كونها وثائق نفسية واجتماعية ، قبل أن نتحدث عن إمكانياتها الفنية المضمرة ، والتي كانت تشير إلى موهبة حقيقية لم تتح لها ظروف حياة القاص أن تبلغ مداها .

هذا الفلسطيني ـ في هذه المجموعة ـ المعبّأ موتاً : ذاكرة وذكرى ومصيراً ، وفي أحيان ، توقاً ، هل يعيش تلك اللحظة المخيفة ، حيث حسب المصطلح الفرويدي أن غريزة الموت انتصرت فيه ، وأصبح شخصية نيكروفيلية (أي عاشقة للموت) تسعد بانطفاء الحياة ؟

الـواقع ، أن القـراءة المتمعنة لهـذه القصص تكشف عن اليـأس . ولكنه يأس مثابر ، يحـاول جاهـداً أن يقتلع الموت ، فيفـاجئه المـوت عند المنحنى ، من حيث لا يتوقع . أن دفع الوجـود الفلسطيني إلى قلب مـأزق العدم يحمل دلالته . إنه رفض لكل عزاء فردي وخاص . إن الفلسطيني ، وقد انحصرت خياراته في خيار وحيد : أن يختار الموت الذي يعجبه ، قـد وضع الأسـس النفسية للعنف الثوري .

إن هذا الموت الذي يخنق الذاكرة ، ويحدد الفعل ، قد أوجد الخيار ونقيضه : اليأس والثورة . لن تتخلص الذاكرة الفلسطينية من أشباح الموتى، إلاّ بالعنف .

وهـذه القصص لا تكتفي بهـذا التجـريـد (الحصـــار ، اليـأس ، الثورة) ، ولكنها تملأ هذا التجـريد بـالدلالات الاجتمـاعية . إن اختيـار النماذج والحالات ، هنا ، يجيب على سؤال مطروح سلفاً : أي فلسـطيني نعني ؟

إنه بالقطع ليس البورجوازي الفلسطيني ، فهو لا يجد لـه مكانـاً في هـذه القصص . إنـه إنسـان قـد اختـار خـلاصـه الخـاص ، انتمى إلى البورجوازية أو البيروقراطية المجاورة وتجاوز مأزقه .

إن ما تعنى به هذه القصص هو الفلسطيني الفقير . وهو ، حتى وإن مارس ثورته الاجتماعية ، فلا طبقات عليا يثور عليها ليستعيد حقوقه . إنه مقتلع حتى من حلبة الصراع الاجتماعي .

وليس هذا وحده هو الإرهاص الوحيد بذلك الطابع الفـريد للثـورة الفلسـطينيـة : ثـورة تبحث عن أرض ، وعليهـا أن تقتحم أرضـاً زرعهـا

الأعـداء بالجنـود وبالسكـان ، وبمعنى آخر ، إنها ثـورة إجتماعيـة ، ولكن عنصرها الأساسي هو الفدائي .

إننا هنا نعيش إرهاصاً للفدائي عبر معطيات متعددة :

(أ) إن معظم الشخصيات تسير نحو موتها مفتوحة العينين . هذا ما نجده عند « أبو خميس » الذي يختار موته حتى تعيش زوجته وبناته . وهذا ما فعله ذلك الأخ ، الذي مات في أقبية مخابرات دولة ، غير محـددة الهويـة . وهو ما فعله « جبر » حين اختار الموت أمام الدبابات اليهودية الزاحفة حتى ينجو زملاؤه . وهو ما فعله بطل قصة « وانهار الجدار » .

(ب) الارهـاص الأخر للفـدائي ، هو أن كـل أساليب الفعـل قد امتنعت أمام هذه الشخصيات ، ولم يبق أمامها سوى الاستشهاد . حتى أقل القصص إيحاء بذلك تحمل هذه الدلالة . أعني بها قصة « سلة الملوخية » . فحين تمددت كومة الملوخية كالجثة ، لم تفعل ذلك بمنطق الاستعارة والتشبيه البلاغيين . بل كانت إيماء إلى المصير ـ المأزق : إذا أكلنا اليـوم ، فسنعيش بلا طعام أربعة أيام قادمة « والجثة الممددة التي أطبقت بأصابعهـا المعروقـة عـلى رقبتي حتى انتزعت مني قـوت أربعـة أيـام طـويلة » . أو ليس شـراء اللحمة ، هنا ، تجسيداً وإيماء إلى فعل استشهادي ؟

(جـ) إن مجانية هذا الموت تطالب بملء هذا الموت بمضمون الحياة . ففي قصة « وانهار الجدار » يقبل الراوي موته ، بل يكاد يفرح به ، لأنه تافه لم يحقق شيئاً هاماً في حياته . إنه ميت قبـل الموت . فكيف يُكسب حيـاته معنى ؟ كيف يمكنه أن يفعل ذلك وسط ظروف الحصار ، التي تحدثنـا عنها منذ قليل ؟

إن الإجابة على هذا التساؤ ل تفرض علينا فرضاً : حتى يكون لحياة الفلسـطيني معنى ، حتى تمتلىء بـالدلالـة والانجاز ، يجب أن يكـون لموتـه

معنى . أن هـذه المعادلـة المقلوبـة هي القـدر الفلسـطيني . وبهـذا يصبـح الاستشهاد هو الوسيلة لملء حياة سابقة من الاذلال والتفاهة واللاجدوى .

(د) كما ذكرنا ، فإن الأموات ـ الشهداء ، أو الضحايا ـ الشهداء ، يلقون ظلالهم بكثافة على الأحياء ، في هذه المجموعـة . إنهم يرسمـون ، بشكل ما ، طريق الأحياء . « محمد إسماعيل » ثبت عند رؤ يـة واحدة : استشهاد زوجته وولديه . « وكمال » ، النجار الصغير ، قد تحددت حياته سلفاً : أن يصبح نجاراً . لذا يثور فجأة ويحطم الأطباق : « وغـادر كمال المطعم . . ونظراته المنكسرة تحاول ألاّ تكون كذلك ، واتجه بجذل وأمل إلى الدكان المقابل . . دكان أبي محمد النجار » .

أي ليصبح نجاراً كأبيه الشهيد .

وأنـا قد التقيت بهـذه الظاهـرة في مخيمـات شـاتيـلا وصبـرا وبـرج البـراجنة . كـان ذلك خـلال حـوارات أجـريتهـا مـع بعض أهـالي هـذه المخيمات ، امتدت زمناً (في عام ١٩٨٠) . وأعيد هنا ما ذكرته في « صورة شخصية لأم العبد » .

« حديث الأم عن الشهيد يبدو ، في الظاهر ، متناقضاً . فهي تنكر أن الشهيد يموت ، ولكنها ، في الوقت ذاته ، تتحدث عن موته . هـذا ما لاحظته عنـد العديـد من أمهات الشهـداء اللواتي التقيتهن . لم أستطع أن أنفد تماماً إلى عمق هذا المعتقد الشعبي . كل ما استطعت فهمه أن للشهيد موتاً خاصاً ، يتضمن حياة خاصة . وأن استشهاد الابن بالنسبة للأم ، له حزنه الخاص ، وفرحته الخاصة . . » .

وتحكي « أم العبد » عن زيارتها لمقابر الشهداء :

« يشهد الله ، أني فتت ، الدنيـا غروب . القبـور بلاقيهم خضـر ، خضر . وقفت أنا . قلت :

ـ أنتو أبناء فلسطين ، ليش بتخوفوا بنت فلسطين ! طيب ، طيب ، ما أنا بنت أكبر واحد فيكم ، وأخت الكبير فيكو . يشهد الله القبور ساعتها تحركت . القبور بتتحرك لأن شهداءنا بدافعوا معنا ، بحاربوا عدو فلسطين . تفكرش بالشهيد أنه ميت . لقيتهم بتحركوا وهمه بتحركوا لأن روح الشهيد بتحارب . البنت هاي كانت معاي . قلت لها :

ـ هيها (ها هي) القبور بتتحرك .

قال لي أبو صطيف :

ـ أنتي مطوله ؟

قلت :

ـ على مهلك . أنا بشوف القبور بتتحرك .

قال :

ـ لا حول ولا قوة إلا بالله » .

إن علينا أن نتذكر هنا ، أن قصص ماجد قد كتبت قبل هذا الحديث بعشرين سنة تقريباً . ولكن الاثنين يقتربان من الحقيقة النفسية نفسها في الشخصية الفلسطينية : إن فعل الاستشهاد هو مثال يطرحه الشهيد للاحتذاء .

لقد استطاع ماجد ـ وعلى حد علمي أنها المرة الأولى في الأدب الفلسطيني ـ أن يلمس عمق ذلك التكوين النفسي للشخصية الفلسطينية ، وأن يكشف عن مكوّناتها : ذاكرة الموت ، الشهيد الحي الميت ، الموت الذي يرسم طريق الحياة . وهو بهذا قد طرح واقعاً اجتماعياً وتكويناً نفسياً جاهزاً للعنف الثوري .

لقد تخلت هذه القصص عن ذلك التفاؤل الساذج (الانتصار الذي يعقب المعاناة) وعن ذلك التبسيط الشديد للإنسان الفلسطيني . أعني بذلك ، تحويل الفلسطيني إلى مجرد تجريد للإنسان المضطهد ، الذي يرفع سلاحه ، وهو مبتسم ، في وجه أعدائه . إن هذه القصص تلمس خصوصية الفلسطيني . أي أنها تراه ضمن ظرفه التاريخي والاجتماعي .

وأحب ، في هذا المجال ، أن أكرر أن ما خرجت به من استنتاجات هو نتيجة قراءة نفسية واجتماعية لهذه القصص ، ومن خلال وضعها في إطارها التاريخي . بمعنى آخر ، إن هذه القصص تعاني من النواقص التي يعاني منها كل مبتدىء في ممارسة هذا الفن الشديد الصعوبة : القصة القصيرة . ولهذا ، فإن النتائج التي توصلت إليها جاءت عبر إحالتها إلى معطيات تقع خارجها .

ولكن هذه اللمسة العميقة للتكوين النفسي الفلسطيني تشير إلى بداية فنان كبير بحق لم تتح له ظروف حياته أن يتحقق . يقول يحيى يخلف في مقدمته للمجموعة : إن ماجد « كان يقول دائماً :

أتمنى أن يتاح لي الوقت الكافي للعودة إلى كتابة القصة . . لكتابة التجربة النضالية ، التي أختزنتها طوال هذه السنوات الطويلة » .

ولكنه لم يعد ، ولن يعود أبداً .

ملامح فنان لم يكتمل :

القصة القصيرة فن شديد الصعوبة . رغم كثرة ما ينشر منها ، فقلائل جداً ، على المستوى العالمي ، الذي استطاعوا أن يتميزوا فيها .

وبالنسبة للأديب العربي تصبح المسألة أشد صعوبة . حيث لا تقاليد راسخة لهذا الفن ـ ولا نماذج مميزة ـ إلاّ في النادر ـ يحتذيها القاص ويتعلم

منها . ولهذا فنحن لا نتوقع معجزة من قصاص ناشىء .

تلك هي مأساة ماجد في هذه المجموعة . فلقد أكد تميزه في هذا المجال ، ثم فرضت عليه الظروف أن يتوقف . كما فرض عليه استشهاده نهاية مشروعه ، في أن يعاود كتابة القصة القصيرة .

وعندما أتحدث عن تميز هذه المجموعة ، فما أعنيه هو مجموعة من المؤشرات الواعدة . فهو قد استطاع أن ينفذ إلى التكوين النفسي العميق للفلسطينين ـ ذلك التكوين الذي يرتد على الذات فيدمرها ، أو يتحول إلى فعل ، فيجعل منه (أي الفلسطيني) فدائياً .

في هذا يفترق ماجد عن المفهوم المشوّه والشديد السذاجة للواقعية الاشتراكية ، الذي كان سائداً في تلك المرحلة . إننا نكتشف بعض التشابه السطحي في هذه المجموعة مع ذلك المفهوم . ففي قصة « النجار الصغير » مثلاً ، نشهد ثورة الصبي الناجحة على واقعه ، وتحقق انتصاره من خلال تركه للمطعم الذي كان يعمل فيه ، واتجاهه إلى دكان النجار ليتعلم الصنعة .

وفي قصة « سلة الملوخية » تنبعث الحياة في الجثة (كومة الملوخية) عندما يقرر الراوي أن يضحي بالثلاثين قرشاً ، وهي آخر ما يملك ، ليحول الجثة إلى نسغ للحياة . وفي قصة « الخبز المر » نجد « أبو خميس » يموت ببطء ولا يرى في نفسه إلاّ وسيلة لحياة الآخرين .

ولكننا نلمس على الفور حدود هذا التمرد ، وهذا الانتصار . إن اقتفاء أثر الأب ، بالنسبة للنجار ، الصغير ، ليس إتباعاً لنصر حققه الأب بكونه نجاراً ، بل لاندراج الأب في سياق الاستشهاد ـ الموت ، الذي يملأ حياة الأم ـ والذي تسرب منها إلى الصبي . وشراء اللحمة لتحويل الملوخية إلى نسغ للحياة يبشر بأربعة أيام من الجوع . كما أن موت « أبو خميس » لم

يكن الوسيلة المثلى لإنقاذ زوجته وبناته ، فها هو يموت ، وتظل الزوجة والبنات في مواجهة حياة بلا معيل .

ففي حين كانت تقدم الواقعية الاشتراكية بمفهومها الساذج والمشوه بطلاً يتتصر ، وينخرط بعد ذلك في سكونية وفي استرخاء سعادة كاذبة ، نجد الانتصار هنا ، يقودنا إلى الغوص أكثر في مواجهة الموت .

ومسألة أخرى ، تفترق فيها هذه المجموعة عن قصص الواقعية الاشتراكية ، وعن « حكايات » البطل الفلسطيني المطلق . فباستثناء شخصية « جبر » في قصة « مكان البطل » لا نجد أبطالاً إيجابيين . أن أكثر الشخصيات إيجابية هو بطل قصة « وانهار الجدار » . إنه ، في أعماقه ، يدرك ذلك الخيار الصعب المفروض على الفلسطيني : الخيار بين موتين: الموت التافه لإنسان لم يحقق شيئاً في حياته ، والموت البطولي ، الذي نلمس إرهاصاته في هذه المجموعة ، دون أن يتحقق .

إذا كان الانسان يحقق ذاته في ظروف البشر الآخرين ، عبر مجموعة من الانتصارات تتوالى وتتجمع ، لتخلق الانتصار الأكبر ، فالفلسطيني سيظل مهزوماً حتى لحظة نصره النهائي . لهذا فهو يظل وسيلة لهدف كبير ، ولن يصبح غاية في ذاته إلاّ عندما تنغرس جذوره في أرضه ، أي عند عودته النهائية إليها .

وهذا يعني أنه لا يحمل ذاكرة معبأة بالموت وحسب ، بل يحمل الاستشهاد في ذاته كمصير .

هذا هو المشروع الصعب ، المعقد والمؤلم ، الذي حاولت هذه المجموعة الوصول إليه .

وهذا مشروع فريد . عليه أن يتجاوز ، أو يتفادى المشاريع الجاهزة : الواقعية الاشتراكية ، الوجودية ، القصص العربية التقليدية الخ . .

ليحرث في أرض جديدة بكر . وهو مشروع يحتاج إلى مران طويل وإلى الاكتشاف المتواصل .

وقد اكتفى ماجد بالبداية . لم تتح له ظروف حياته أن يستمر ليمتلك التقنية ، والنفاذ إلى الأعماق . لهذا نجد أن معظم هذه القصص هي مشاريع روايات ، اختزلت ، وتحولت إلى قصص قصيرة .

إن هذه القصص لا تقوم بذاتها ، ولكنها محالة دوماً إلى خلفيات قد يعرفها بعض القراء العرب ، ولكنها تظل افتراضاً . وهذه الخلفيات ليست ضرورية لتوضيح الأحداث فقط ، بل هي العمل الحقيقي للتكوين النفسي والاجتماعي للشخصيات القصصية . وهي جزء من الحدث ، أيضاً . أن وضع الأم ، في قصة « النجار الصغير » ، في قلب الحدث واستحضارها ضروريان ، فهي الذاكرة التي تربط الماضي (الأب ـ الشهيد ـ النجار) بالمستقبل ـ أي مسعى الصبي لأن يصبح نجاراً .

لذلك ، فعندما يكتفي الصبي باستعادة ما قالته الأم عن أبيه نظل في مجال الأخبار والأنباء ، بعيدين عن معايشة الحبل السري الذي يربط الابن بأبيه .

وتظل ، أيضاً ، قرارات رواية « وانهار الجدار » مجرد مزاعم ، إن لم ننفذ إلى عمق المأزق الذي يعيشه الفلسطيني .

وفي قصة « الشمس تذوب » يأتي الموت مفاجئاً ، وخارج السياق . تسقط القنابل فجأة فتقتل « عريب » وتهشم ساق الراوي .

أي ، أنه حين تحولت هذه القصص إلى مجموعة من الأخبار بحيث أصبحنا في مواجهة قدر غير مفهوم ، لا قدر الفلسطيني المحدد بالذات .

رغم هذا ، فإن هذه القصص قد قادتنا إلى حافة الهوة ، ولم تسر

الخطوة التالية إلى تجسيد مكونات النفس الفلسطينية . كان ذلك يحتاج إلى مران طويل . كما قلنا .

تميُّز هذه المجموعة ـ رغم كونها بداية ـ نتلمسه في تلك المحاولة الصعبة لاكتشاف لغة القصة . لغة تتميز في الخروج من التشبيه البلاغي إلى الصورة ، ومن اللغة التقريرية إلى اللغة المفتوحة الموحية .

يصف الكاتب في قصة « تمزق » طفلاً يسير بجوار أمه في زحام « باب العامود » بالقدس : إنه يهبط الدرجات المزدحمة و « الحياة كدأبها تسير هادئة ، رتيبة ، ناعمة ، كما بدأت منذ الأزل . . . الوجوه صاعدة هابطة بهدوء ونشاط سوى ذلك الطفل الصغير الحلو ، الذي يشد يد أمه لتشتري له كرة ملونة من البسطة التي تسد آخر الزقاق القصير لتدفعه إلى الانحناء شرقاً . . إصراره الطفولي وعناده اللين الطري ذكّراه بأسامة ـ أخيه الصغير ـ . . » .

صورة أخرى في « النجار الصغير » :

« يبدو لي كلما أراه . . كدمية كبيرة رائعة ، ملقاة بإهمال في مطبخ . . شعر أشقر مبعثر . . وعينان زرقاوان تطفحان بنظرات مكسرة ، وكفان ناحلان أسند بأحدهما جانب وجهه الشمعي . . وأمسك بالأخرى معلقة كبيرة ، يضرب بها ضربات رتيبة هينة على فخذه الصغير ، وما عدا ذلك فثياب متسخة ، يميزها سروال ضيق مرقوع فوق الركبة اليسرى . وأصبح كحبة كستناء مقشورة يبرز من ثقب واسع في حذائه المهترىء . ثم قلب صغير يدق كيفما اتفق منذ عشر سنوات . . حول الدمية . . عدة مقالٍ يتدلى سواد معدنها مع بياض الحائط المغبش . . » .

وبالطبع فإننا لا نستطيع أن نأتي بالمزيد من الاستشهادات ، بسبب طول هذين الاستشهادين ، وضيق الحيز .

ماذا نستشف من وراء هذين الاستشهادين ؟

إننا نستشف أولاً ، تلك المجاهدة في إمتلاك اللغة والسيطرة عليها . ثانياً ، نكتشف أن تلك المجاهدة كانت نتاج محاولة للاختراق والتجاوز . إنها تخترق المصطلح البلاغي العربي المكتفي بذاته ، بجرسه أو إيقاعه ، أو براعته لتعبر عن صورة . وهي لا تكتفي بهذا ، بل تتجاوزه إلى نقل الصورة لنا ، وعبرها الانفعال الذي يملأ روح الشخصية التي ترى وتشاهد . لقد هبط منذ قليل من الطائرة ، وأزيز محركاتها « ومذاق القيء يفسد طعم لعابه . . . » لذلك يبدو العالم مجرد حركة ميكانيكية للصعود والهبوط . إن إنشغاله بذكرى الأب المتوفي لا يتيح مجالاً للتأمل . ولكن الحاجز يتحطم عند مشاهدة الطفل . « إصراره الطفولي وعناده اللين الطري » نفذ إليه . عندها « ود صادقاً أن ينحني ليحمله بين ذراعيه » .

وفي الصورة الأخرى ، نجد الصبي منفياً وسط المطبخ الواسع . إن ذلك النفي يتنقل إلينا عبر الدمية المكسورة . الملقاة بإهمال في مكان مهجور .

إن علينا هنا أن نبحث عن الدلالات السايكولوجية لهذه اللغة بالنسبة للفنان . الفنان دائماً يبحث عن لغته الخاصة . وبالنسبة للفنان الحقيقي يحمل هذا البحث دلالة التجاوز .

ولكن ما الذي يتجاوزه ؟

لقد سبق التعبير عن هذا الواقع عبر أشكال وصيغ . ولما كانت تجربة الفنان ، في جانب منها ، فريدة وخاصة به ، فعليه أن يجد وسيلة للتعبير عن هذا الجديد . قد يقتصر التعبير على إعادة إنتاج الأشكال والصيغ القديمة . عندها نعتبر الفنان فاشلاً ، وخائناً لما هو فريد وخاص به . وعندما يبدع الفنان يكون قد نقل اللغة ، والشكل الجمالي أيضاً من العام إلى لغة خاصة

به . يسبق هذا وعي بالجسد . أعني أن تستطيع الحواس أن ترى العالم طازجاً .

ألا يفعل الجميع ذلك ؟

لا . معظمنا يرى العالم تكراراً لصيغ جاهزة ، لا يحتاج إلى أسماء جديدة ، ولا إلى لغة جديدة . إن ميزة الفنان هي إحساسه بهذه الجدة ، والحاجة في التعبير عنها وتوصيلها .

هذا ما نجده ، كبدايات ، في هذه المجموعة ، وهو ما استحق صفة التميز .

دراسة في « فساد الأمكنة »
عن رواية صبري موسى
« فساد الأمكنة »

هذه رواية فذة ، اقتحمت عالماً ، صعب المسالك ، عالجت من خلاله فكرة شديدة التعقيد ، فاستطاعت أن تجمع بين شرف المجازفة والنجاح .

والرواية تحكي قصة إنسان التيه ، يسوقه قدر غامض إلى تجوال لا نهائي، قلق، مؤلم، وينتهي به إلى مكان في صحراء مصر الشرقية ، فيرسي جذوره هناك . ومنذ البداية أخذت تسيطر عليه فكرة ـ حلم بأن يذيب قلقه ومعاناته في الطبيعة البكر حتى يصبح صخرة من صخور المكان .

ولكن نيكولا يعيش تعارضاً جذرياً لن يستطيع تجاوزه . المكان يرفضه لأن نيكولا خارج عن سياقه ، إذ أن تكوينه العصري عاجز عن التجذر في المكان، فجدله ـ أي نيكولا ـ مع الطبيعة جدل عنيف يهدف إلى السيطرة عليها والاستيلاء على كنوزها وهو بهذا يقف نقيضاً للتجربة الصوفية التي يحلم بأن يحققها من خلال الذوبان في الطبيعة ـ أو ما يسمى بوحدة الوجود ـ .

فماذا يكون مصير نيكولا ؟

إنه لن يكون إلا مصير آخاب بطل رواية (موبي دك) ومصير هاملت اللذين مزج بينهما نيكولا في شخصه . لقد فشلت المواجهة بين آخاب

والحوت الأبيض ، لأن الحوت الأبيض دمر سفينة آخاب وجذبها إلى أعماق المحيط . ولكن آخاب أغرق مع سفينته طائراً بريئاً اشتبك في علمها وهي تغرق « وأصبح علم آخاب كالشيطان الذي أبى أن يهبط إلى الجحيم إلا بعد أن يجذب معه قطعة حية من السماء » . وهذا ما حدث مع نيكولا حين دمر حيوات بريئة وهو يندفع نحو حلمه المجنون .

منذ البداية يبدو لنا نيكولا على هذا النحو :

« يقف نيكولا متأرجحاً على قمم خادعة ، متزلجة ، مؤرجحاً على حصى دقيق من الاسبستوس وبلورات الرخام ذات الأسنة القاطعة ، والقواقع المهشمة من مليون ألف عام . . يقف هناك نيكولا الذي لا وطن له ، عارياً ومصلوباً على الفراغ المتأجج الحرارة وحده ، تلفحه ريح الصحراء . . . » .

ونيكولا في واقع الأمر يتأرجح بين مكانين وبالتالي بين عالمين : بين ضريح المجاهد الصوفي أبي الحسن الشاذلي القائم في وسط الصحراء الشرقية عند « عيذاب » وبين الأدوات العصرية التي تمزق قلب جبل الدرهيب وتستخلص منه كنوزه لتحوله في النهاية إلى مجرد إطار فخم فارغ المحتوى . وهو بهذا يقدم احتجاجه على عالم الحضارة والصناعة من معطيات هذا العالم بالذات : الآلات الحديثة والبحث عن الثروة . فأية فرصة للنجاة تبقى أمام نيكولا المسكين ؟

* * *

الواقع أن تأرجح نيكولا قد انتقلت عدواه إلى الكاتب نفسه . فقد صيغت هذه الرواية بلغة شاعرية توراتية ـ وأحياناً بلباقة صحفية ـ ترفع الأحداث الصغيرة إلى مستوى الدلالات الكونية ، وتبعث من قلب التيه

حيوية شديدة الخصوصية أليفة ومنسية . وتعبر بذلك عن تجربة صوفية حيث تتكشف امتدادات الانسان في قلب الوجود وسعيه للتوحد فيه .

ولكننا نتساءل : ما دامت الرواية تحاول نقل تجربة صوفية فلماذا لم يستعمل الكاتب تلك اللغة الصوفية البالغة الثراء وذات التراث الضخم في ثقافتنا العربية ؟ والسؤال الآخر : هو ما الذي جعل الكاتب في التعبير عن تجربة حية ، وذات مدى وسعة كونيين أن يلجأ أحياناً إلى التفسير الوضعي للأحداث ؟

اعتقد أن تأرجح الكاتب بين هذين القطبين ربما يعود إلى عدم إطلاعه إطلاعاً كافياً على فكر الصوفية ونظرياتها . إذ لا أجد في الحقيقة تفسيراً آخر .

* * *

نعود إلى الرواية . إنها تحكي عن نيكولا الذي لا وطن له . هاجرت عائلته وهو طفل في العاشرة من إحدى المدن الروسية الصغيرة واستقرت في أسطنبول بتركيا حيث كان يعمل الوالد طبيباً للأسنان . أن انتقال الطفل إلى عالم غريب العادات واللغة جعل العالم بالنسبة له موضوع شك وتساؤ ل بدلاً من أن يكون موضوع رضى وقبول . ومنذ هذه اللحظة تحددت مسيرة نيكولا في الحياة . أخذ منذ تلك اللحظة يقطع كل الخيوط التي تشده بواقع محدد ـ الوطن ، الأهل ، العلاقات الاجتماعية ـ ليصبح اللامنتمي المطلق . أصبح العالم بالنسبة له موضوع دهشة وغربة لأنه منذ سن العاشرة كان محروماً من اعتياد أي شيء . في سن الثلاثين استقر في إحدى المدن الساحلية الايطالية وعمل أجيراً في مطعم وبعد ست ساعات من استلامه العمل كان يضاجع ابنة صاحب المطعم القوقازية « المسلحة بجمال حاد » . ثم تزوجها بعد ذلك فأحاطت به من كل اتجاه تدعوه إلى استقرار دائم : حدثته

عن مشروع إقامة كازينو وعن توسع كبير سوف ينتج عن مشروعها . حدثته عن الثراء وعن الأطفال . ولكن نيكولا أدرك بحدس صادق ، عجز عن وضعه في كلمات ، أن ذلك لن يكون إلا استقراراً زائفاً . يبدأ بقتل صاحب المطعم « قالت له إن ضربة على مؤخرة الرأس لن تضر أحداً وستريح العجوز من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس . . . » . . يبدأ هكذا ولا ينتهي أبداً إلى استقرار وراحة نفس . فيهجر نيكولا زوجته ويواصل تجواله . يتجه مع صديقه المهندس الإيطالي إلى صحراء مصر الشرقية .

يستقر نيكولا في جبل الدرهيب الذي يحتوي في داخله على مادة التلك . ويعيش أيامه الأولى في حالة اندهاش بالغة . كان يتفرج ، ولكن المكان أخذ يتسلل إلى داخله ورأى نفسه ، دون تعمد منه ، يمد نحوه جسوراً .

وهذا الجزء من الرواية هو أغنى أجزائها وأكثرها فنية . وسوف نشرح بعد قليل دلالة هذا .

يوجد نيكولا صلة مع البدو الذين يقطنون ، فأصولهم تعود إلى القوقاز أيضاً . ولكن هنالك علاقة قوية أخرى تتكون مع المكان عندما يجد الموت صريحاً أمام عينيه :

« وبين الحين والحين تبرز فجأة . . كومة من العظام البيضاء . . أو غصن جاف ترفرف في أعلاه قطعة صغيرة من القماش . . هي علامات الموت في الصحراء . . يرقبها نيكولا مهابة . . » .

ومنذ اللحظات الأولى غمرات الوجد الصوفي عندما يصحو مع الفجر ليكون أول شاهد على إنبثاق الصحراء من الليل :

« ارتجف نيكولا ، واصطحب في داخله نوع من الشغف الرقراق ،

الشغف الظامىء للمستحيل ، فظن أن باستطاعته أن يحث بغيره فيخب به مسرعاً تجاه الأفق المنقسم بين الذهب والفضة يمسك بقرص الشمس قبل أن يقفز مرتفعاً في السماء » .

ولكن اللحظة الحاسمة تأتي عندما يفقد نيكولا طريقة في الصحراء . ويظل خمسة أيام يبحث عن الماء فلا يجده ، ويستمر في المسيرة يقوده سراب يرسم له في الأفق قباباً ، ومآذن ، وأسواراً، وأبواباً ، وأشجاراً كثيفة مثقلة بالثمار . ينقذه البدوي أيسا ويحمله على جمله ونيكولا في نصف غيبوبة . يسير به أيسا خلال الطرق القديمة التي عبرتها جيوش الفراعنة والرومان . وحيثما ساروا لمحوا على الصخور آثار الكتابات القديمة .

خلال ذلك يتغير نيكولا بشكل جذري ، إذ كان « يرتجف مهابة وخشوعاً ، وقد استولى المكان على حواسه المضطرمة بالرغبة في التحليق . . وشعر بأنه يوشك أن يجد مكاناً يرغب في الانتماء إليه ؛ يوشك أن يجد وطناً » .

بهذا يكون نيكولا قد دخل في سياق الصحراء ، مارس فيها الموت والولادة . ويتعمق هذا التغيير في داخله من خلال موقفين . الأول ، توثق معرفته بالبدوي ايسا ، الذي أنقذه من الموت « كان متأكداً أنه قد اكتسب أخاً وصديقاً » . ولكننا نلمس عمقاً أبعد لهذه العلاقة عند وضعا في السجن سوياً إذ شعر نيكولا « انه قد ولد ولادة جديدة » .

وعندما يمشي ايسا على النار ليثبت براءته من السرقة فلا تحرق النار قدميه يزحف نيكولا نحوه مأخوذاً ، ويجلس « إلى جواره ايسا . فأمسك بقدميه واحتضنهما . كانتا شديدتي السخونة ، كأنهما قد اختزنتا لهب الجمرات وها هما الآن تخرجانه في صدره ، إلى جوار قلبه . أي إحساس شمولي قد احتواه في تلك اللحظات الملهمة ، فمزجه بالمكان وإذا به فيه ،

فأخذ يهمس في أذن أيسا المغمض العينين بنجواه وجيشانه » .

صديقه مهندس التعدين أصبح بديلاً لزوجته إيليا ، وأصبح أيسا « بديلاً لماريو ولا يليا في نفس الوقت . . وعاش نيكولا تلك السنوات في الصحراء لم يرتجف جسده خلالها برغبة الجنس . . » وقبل أن ينام كان يتذكر أيسا الذي مات فكان « ايسا يشاركه فراشه الصغير طول الوقت قبل أن يغلق عينيه » . ويتم دائماً التبادل بين إيليا الجسد وإيسا : « وحين أغلق عينيه ودخل في النوم اختفى ايسا وظهرت إيليا الكبرى زوجته . . ظهرت عارية كما اعتادت أن تظهر في لياليهما القديمة » .

أعتقد أننا بهذا أوضحنا جانباً من طبيعة تلك العلاقة المعقدة بين نيكولا وايسا . أن تفسيرها بالجنسية المثلية المكبوتة صحيح ولكنه جزء من موقف يمتزج فيه الإبدال بالرغبة الجنسية المكبوتة بالنكوص بالبحث عن معنى وعن طوق للنجاة .

ولقد ترك موت إيسا أثراً عميقاً جداً في حياة نيكولا . لقد حل إيسا بموته في المكان فتم إنتماء نيكولا إليه نهائياً ، وإلى الأبد .

والشيء الآخر الذي حسم موقف نيكولا هو تجسد الجد الأول لقبيلة « البجاة » على شكل صخرة .

« ومن بين هذه الصخور . . كان الماء العذب يسيل زلالاً على المساقط الجنوبية والغربية للجبل . ثم ينساب في وادي عيذاب ليروي تلك الغابة الكثيفة التي لم يقدر على اختراقها إنسان للآن . . حيث تعتقد قبائل البجاة إنها مغلقة على روح جدهم الأكبر القديم كوكالو انكا ، ذلك الذي أمضى عمره في كهف عميق داخل هذا الجبل الأبيض يصلي للمكان ويتعبد . . حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة . . بينما انطلقت روحه تحفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء . . » .

إن هذا الحلول يرسخ في وعي نيكولا ـ ولا وعيه أيضاً ـ إلى حد أنه أخذ يمارس ، فيما بعد ، طقساً اعتقد أنه سوف يحيله إلى صخرة . إذ يدخل في كهف صخري من كهوف جبل الدرهيب منتظراً أن يتجمد ويتحول إلى صخرة كما حدث مع الجد الأول لقبيلة « البجاة » . يحدث نيكولا نفسه وهو داخل الكهف : « تتيبس وتصبح صخرة من الصخور في قلب الدرهيب العظيم الذي أعطيته قلبك وروحك . . » . . ويقول في موضع آخر : « وتذوب كما حلمت في تلك الطبيعة التي سحرتك بروحها الجذابة والوحشية عن الحضر الذي قدمت منه » .

ولكننا سوف نبين فيما بعد أن هذا موقف أوروبي معاصر له أصول مسيحية أكثر من كونه نزوعاً صوفياً .

ثم تأتي الحادثة النهائية التي تكرس بقاء نيكولا وتقطع صلته بالأحياء وتجعله على صلة حيمة بالمكان الذي تتخلله أرواح الأحبة : ايسا وإيليا الصغرى . وتلك الحادثة هي موت ابنته إيليا في داخل جبل الدرهيب ، واعتقاد نيكولا أنه ضاجع ابنته .

بين هذين الميتتين يقف نيكولا مصلوباً يعاني فجيعتين ورعب خطيئتين : الجنسية المثلية والزنا بالمحارم . وقد يثور هنا اعتراض ، فنيكولا لم يرتكب أي من هاتين الخطيئتين ، فما الذي يجعلنا نقول أنه يعاني بسببهما ؟

الاجابة على هذا السؤال ، فيما اعتقد ، هي أن جنون نيكولا وعذابه هما رد فعل لرغبته العنيفة والمؤلمة في كسر هذين المحرمين . أن طقوس عذابه محاولة للتكفير عن تلك الرغبات التي تحققت من خلال الإبدال ـ الأفعى التي قتلت ايسا . والحلم الذي رأى فيه أنه يضاجع ابنته .

* * *

وفي الرواية حكاية أخرى موازية لحكاية نيكولا ، ولكنها أقل منها

توفيقاً . ولو أن المؤلف اعتنى بها ومنحها ما تستحق من الاهتمام لكانت أخصب بكثير من حكاية نيكولا وأكثر أصالة . ونعني بها حكاية عبد ربه كريشاب مع عروس البحر . أنها أغوت ابن عمه وابن خاله وأخاه وجذبتهم معها إلى الأعماق . وفي كل مرة تكرر عروس البحر لعبتها وفي كل مرة تنتصر . إنها تختار نزهتها الغرامية وسط ديكور أسطوري الجمال :

« يكون البحر منبسطاً كمرآة صماء شديدة السكون . . . » وبينما الرجال مستغرقون في الصيد « وفجأة تبهر عيونهم على صفحة الماء إضاءات قوية مفاجئة . . وإذا بشعر عروس البحر طافياً يلتمع ، يتموج في السكون . . . » .

وفي المرة الأخيرة ، عندما فقد عبد ربه أخاه أقسم أمام الرجال بأنه سينتقم من عروس البحر ، ولكن هذه الرغبة في الانتقام كانت قشرة خارجية . لقد أغوته عروس البحر وهو يبحث عنها كعاشق . لم يكن يعي عشقه ولكن عشقه غلبه . لقد رآها وهي تظهر على سطح الماء فيجد أحد الصيادين نفسه منجذباً إليها . يقاوم إغراءها ويقاوم فلا يستطيع فيلقي بنفسه إليها ، فيلتف حوله شعرها الذهبي وتغوص به إلى الأعماق ، فيعود الرجال ولا يعود هو أبداً .

وتتحقق رغبة عبده ربه ، ولكن ذلك يتم كما في الكوابيس ، فقد تسببت الانفجارات التي تجريها بعض الشركات للبحث عن البترول تحت ماء البحر الأحمر في مقتل إحدى عرائس البحر . ويسحبها المد حتى تقف أمام عبد ربه . أما ذلك الغرام الغريب الذي أشعلته فيه العروس فيتحول إلى فاجعة . إذ يأتي بالعروس إلى الشاطىء فيجد الملك وحاشيته يحتفلون وعندما يرونه قادماً مع العروس يطلبون إليه أن (يدخل) على العروس ويضاجعها أمام عيونهم . فيفعل ذلك ، وينتهي إلى الجنون . وفي محاولة لإدانة ملك مصر السابق يجعله المؤلف يأمر بأن توضع العروس في متحف

الأحياء ويكتب عليها أن صاحب الجلالة والذي اصطادها .

وفي رأيي أن هذه النهاية الكاريكتيرية قد أهدرت إمكانية رائعة . كما أن توازي هذه الحكاية مع حكاية نيكولا بنائياً وإنفعالياً قد تلاشى تماماً مما جعل هذه الحكاية تبدو وكأنها مقحمة على الرواية .

* * *

إن رواية « فساد الأمكنة » متفردة ـ على حد علمي ـ في أدبنا العربي الحديث في محاولتها بعث تجربة صوفية لها تاريخ عريق في تراثنا الفني والفلسفي . وتقتصر هذه التجربة على جانب واحد من جوانب النظر الصوفي وهو وحدة الوجود . وقد عبرت عنها الرواية هنا بمحاولة الحلول في العالم . يقول ابن خلدون ، في مقدمته ، عن هذا الجانب من التجربة الصوفية :

« ثم إن هؤلاء المتأخرين من المتصوفة المتكلمين في الكشف وفيما وراء الحس توغلوا في ذلك فذهب الكثير والوحدة كما أشرنا إليه ، وملأوا الصحف منه » .

ولكن هذه التجربة تطرح في هذه الرواية بمعطيات معاصرة تأخذ إطارها من فكرة الفداء المسيحي ـ التي تتصل بدورها بالطقوس الطوطمية ـ . إن المعطي الأول هنا هو قلق الإنسان المعاصر الذي انتزع من عالم التقاليد الراسخة ومنح حرية لم يعد يعرف ماذا يفعل بها . إن إحدى الاستجابات الإنسانية لهذا القلق العصري الذي يعيشه هو أن يتحول إلى شيء ـ كما أحس ماتيو في رواية سارتر « دروب الحرية » ـ . أي أن هذا الدوار الذي يصيب إنسان العصر يجعله يحلم بالتوصل إلى سكونية وثبات يصبح من خلالها ـ في التحليل الأخير ـ جزءاً من الطبيعة . ولكن التلاؤم

المطلق يستحيل الوصول إليه إلا عن طريقين وهما ، الموت والجنون . ولهذا تركزت جهود نيكولا على الوصول إلى واحد من هذين الطريقين .

ولكن تجربة نيكولا عبثية أيضاً لأنه بالنسبة للصوفية ولفكرة الفداء المسيحي وكذلك الالتزام المعاصر تصبح فكرة الحلول مرتبطة بمنح الذات للآخرين - إنها فكرة الخلاص حيث يحل من يضحي في أجساد الآخرين ليطهرهم من ذنوبهم :

« وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا ، هذا هو جسدي . وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً اشربوا منها كلكم ، لأن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد يسفك من أجل الكثيرين لمغفرة الخطايا . . . » .

وهذا الطقس الذي تحول فيما بعد إلى طقس القربان المقدس يحمل المعنيين : معنى الحلول حيث يمتزج جسد متلقي القربان بجسد المسيح ، والمعنى الآخر هو غفران الذنوب .

ولكن نيكولا كان يبحث عن خلاصه الذاتي فقط . ومشكلته هي أنه انتزع من عالم القيم الراسخة وبدا له كل شيء ممكن . تلك هي خطيئته : انه بلا قيم ، لا يوجهه إلا رغباته وحريته . هنا تثور أعمق القيم وأكثرها رسوخاً في لا وعيه لتعاقبه : وهي الخوف من كسر المحرمات . من هنا جاءه الوهم بأنه ضاجع ابنته . ولهذا كم هو باطل وضائع جهد نيكولا وهو هاجع في شرنقته الصخرية منتظراً أن يتحول إلى صخرة .

* * *

بسبب أن هذه الرواية تحمل إمكانيات جيدة فلا بد من أن نحاسب المؤلف حساباً عسيراً على النواقص التي أضرت بهذا العمل وأفسدت بعض

مزاياه . موضوع هذه الرواية هو علاقة الإنسان بالكون . أو بشكل أدق ، وضعه فيه . والرواية اتخذت من الأسطورة إطاراً وخلفية ، وقد لعب أسلوبها التوراتي الفخم ومجازاتها المستمدة من التراث الديني دوراً هاماً كعنصر بنائي .

غير أننا في بعض الأحيان نجد الكاتب ينسى ذلك كله ويحاول أن يجعل الأسطورة مبررة بمصطلحات علم النفس . ويؤدي هذا إلى ثنائية في البناء الدرامي . وقد أوردنا مثالاً على ذلك عندما تحدثنا عن حكاية عبد ربه وعروس البحر .

إن الأسطورة تفسير بدائي ولكنه شامل للحياة والكون . وهي بهذا تفسير فني لأن الفلسفة البدائية ورؤية البدائي للعالم تتخذ شكلاً فنياً . وهذا يعني أن للأسطورة لغة ومضموناً خاصين بها : وإنها تعبير عن التجربة الإنسانية الكلية . ولهذا فإنه عندما نحاول تفسيرها بأحد العلوم الحديثة فإننا نغادر أرض الفن لندخل أرض العلم . ـ العلم في أشكاله الدنيا حيث أننا نعطي أمثلة توضيحية لقضاه ـ .

وفي الفعل الانساني نجد الأسطورة تعبيرها في الطقوس التي يؤمن بها من يؤديها . ولكننا مع نيكولا تتحول الطقوس إلى تجارب معملية :

« استيقظ نيكولا وفتح عينيه فلم ير غير الظلام مطبقاً حوله . . واكتشف أن عظامه قد تيبست حينما حاول تحريك قدميه للنهوض وقد سرت فيهما برودة نفاذة . . لقد بدأ الأمر بقدميك وساقيك وكفيك وسوف يسري التيبس في ذراعيك ويتسلل منهما عبر جسدك كله فيصبح متيبساً . . . وتذوب كما حلمت في تلك الطبيعة التي سحرتك . . » .

وبكلمة مختصرة فإن مسألة تحوّل نيكولا إلى صخرة أصبحت نكتة .

وينجم عن هذا خطأ جمالي آخر جعل بعض أجزاء هذه الرواية أشبه

بالريبورتاج الصحفي ، وذلك عندما تتحول في الرواية إلى مقولات يخضعها المؤلف لتحليل مطول يفسر الدلالات ويشرح المغزى . من ذلك حلم نيكولا إذ يرى نفسه في حمام تركي عارياً مع أبيه ثم ينتهي إلى أن يضاجع فتاة يكتشف إنها ابنته . ويفسر الكاتب الحلم : الحمام التركي تعبير عن رغبة نيكولا في البراءة ـ كأنما البراءة هي ما كان ينقص نيكولا ـ وقد حملته البراءة إلى نصاعة الصحراء ووضوحها الخ . . . ورغم أن التفسير الذي يقدمه الكاتب لا يجد سنداً من أي من مدارس علم النفس ؛ ولكن هذا ليس المهم، بل أن ما يعنينا هو أن الدلالة طغت على الحلم ، وأن الحلم أصبح مجرد شرح وتوضيح .

وفي واقعة عبد ربه كريشاب وعروس البحر حدث تسطيح ـ بل وتدمير ـ لبناء أسطوري رائع كان من المفروض أن يكون هو المضمون لسببين :

الأول : أن المؤلف اختار من التفاصيل تلك التي تجعل من عروس البحر مجرد سمكة كبيرة . فإنهار البناء الأسطوري النافذ إلى عمق علاقة الانسان بالعالم وتحول إلى مجرد فكاهة .

الثاني : إن المؤلف قد جعل عبد ربه استجابة لفكاهة ملكية تدين ملك مصر السابق . وقد كان همه مهاجمة الملك فنسي أن ذلك يجسد رغبة عبد ربه أساساً . وإنها حتى توازي مأساة نيكولا . كان يجب أن تجد تلك الرغبة تعبيرها في الأسطورة . والشيء نفسه يمكن أن يقال عن تفسير اندفاع الصياد نحو العروس . يقول ذلك أشبه بالتنويم المغناطيسي ، وبذا يتجاهل الجذور الأسطورية .

وفي هذا كله مقتل آخر وهو أن الواقعة الفنية لا يستنفذها تفسير واحد . لقد وضعت عشرات التفسيرات لتردد هاملت في قتل عمه ، وكل

تفسير منها يلقي ضوءاً على شخصية هاملت ولكنها لا تنوب عن هاملت شكسبير ولا تستنفذه .

نأخذ كذلك على هذه الرواية أن لغتها الشاعرية الفخمة بصياغتها المبتكرة تتحول في كثير من الأحيان إلى شرك ، فيتحول المجاز والاستعارة والتشبيه إلى حقائق ينطلق منها الكاتب بتدفق ناسياً الوقائع الأولى التي بنيت عليها . وسوف أورد بعض الأمثلة على هذا :

« إيليا شهوة جامحة . . كما أن الجبل شهوة جامحة . . ما الغريب في أن تتكرر داخل جسده تلك الرجفة حين يقف في قلب الدرهيب العظيم . . في السراديب الحارة والسراديب الباردة . . يتحسس الجدران البكر محدداً طراوتها . . محدداً بالطباشير الأبيض علامات لعماله ليثقبوها بآلاتهم . . ويحشروا في بكارتها أصابع متفجراتهم » .

« كأنه فعل جنسي من أفعال الأخصاب .

« ألست تخصب الآن هذا الجبل فعلاً يا نيكولا ؟

« وما انزلاقك الدؤوب في رحم هذا الجبل سوى سعي لزرعه وإيلاده ؟

« وينتبه نيكولا ، بينما يغطيه تراب التفجيرات الداخلية التي تهتك بكارة الصخور إلى أن الدرهيب أصبح بديلاً لإيليا . . زوجته . . » .

ونحن نعلم من الفصول السابقة واللاحقة لهذه الاقتباسات أن عزوف نيكولا عن زوجته ، واستقراره بجوار جبل الدرهيب لم يكن دافعه البحث عن ارتواء جنسي ، بل هو عكس ذلك تماماً : البحث عن سكونية تحوله إلى جزء ساكن من الطبيعة التي حوله - أي إلى صخرة . واعتبار الجبل

جسداً يمارس فيه نيكولا الجنس هو تعبير بلاغي على الأكثر ؛ فلم يكن الجنس ما ينقص نيكولا .

* * *

لا شك أن الكاتب قد نجح في تصويره لبعض الشخصيات مثل نيكولا ، والشيخ علي وإيسا ، ولكنه عجز تماماً عن تصوير شخصيات أخرى مثل الملك والباشا والخواجة أنطون وإقبال هانم وغيرهم من شخصيات الطبقات العليا . إنها شخصيات مسطحة ، نمطية ، ذات بعد واحد ، لا تعاني أي نوع من أنواع الصراع . إنها شخصيات واعية بانحطاطها ، تقبله وتسلك على أساسه دون محاولة للتبرير الذاتي . إن وجد أمثال هذه الشخصيات فمن المستحيل علينا إدانتها ، لأنها مقتنعة بسلوكها .

ولكن الكاتب يدينها أخلاقياً ، والإدانة الأخلاقية توجه إلى إنسان يخطىء ويعرف أنه مخطىء . كما أن الفنان يتجاوز الحكم الأخلاقي حين يخلق فناً ، لأن الفن خلق والحكم الأخلاقي رؤية جماعية جاهزة . وكما أن للعمل الفني منطقه الخاص المختلف عن منطق العرف الاجتماعي له أيضاً رؤيته الأخلاقية الخاصة . إن مدام بوفاري ، مثلاً ، مدانة أخلاقياً بحسب العرف الاجتماعي ولكنها في رواية فلوبير إنسانة مثيرة لتعاطفنا . إذ كانت ضحية لزوج بليد وحياة راكدة .

وبكلمة أخرى فإن الشخصية المدانة يظل لها وجهة نظرها وتبريرها لسلوكها اللذين يختلفان عن وجهة النظر الأخلاقية الاجتماعية إليها . فلا يمكننا إذن أن نقبل إغواء الوصيف لإيليا حتى تضاجع الملك بمجرد : « فجرى عقله المدرب المأجور مجراه المتوقع المعتاد . . » .

وإذا كان لنا أن ندين هذه الشخصيات لأنها صريحة في التعبير عن

رغبتها الجنسية ولأنها تملك الوسائل لتحقيقها فلماذا لا ندين نيكولا الذي حول الصديق والابنة والجبل والديناميت إلى موضوع ارتواء جنسي ؟ ونفس الشيء يقال عن بطل الحكاية الموازية لحكاية نيكولا وهو عبد ربه كريشاب .

* * *

هذه الرواية طرحت بنجاح مأزق الإنسان المعاصر . أو على الأقل مأزق نمط من البشر المعاصرين ـ . وقد كان نيكولا بعمومه شخصية نابضة تطرح أزمتها بحدة وتسعى حتى الموت إلى حلها .

إن أناساً من نمط نيكولا عاجزون عن تحقيق السعادة من خلال الصراع الدموي في مجتمع المشروع الحر ، كما أنه ، في الوقت ذاته ، عاجز عن العودة إلى جنة عدن حيث الانسجام تام بين الانسان وبين الطبيعة . إننا قد نعترض على وضع الإنسان أمام خيارين لا ثالث لهما ، كلاهما مؤلم ورهيب . ولكننا نستطيع أن نستنبط قيمة إيجابية من مجرد هذا الرفض .

وإذا جاز لنا قد يضيف إلى تقييمه للعمل الفني بعض أمانيه؛ فإنني كنت أتمنى لو أن الأسطورة في هذه الرواية كانت خلفية لها ، كما كانت بالنسبة لكثير من الأعمال الكبرى . كما كنت أتمنى لو أن الكاتب استعمل عينه وحسه أكثر مما استعمل معرفته بالعلوم الوضعية ـ التي يبدو أنها محدودة ـ ليبرر علمياً ما لا يمكن تبريره إلا من خلال لغته ومنطقه الخاص وأعني به الأسطورة .

إن الرواية يرتفع مستوى التعبير الفني فيها ، وتصبح لغتها طازجة ونابضة عندما يركن الكاتب إلى عينه وتلقائيته . مثال ذلك وصفه للصحراء عندما دخلها نيكولا لأول مرة :

« وعلى طول الطريق الذي قطعوه بين الجبال في ذلك الصباح القديم مروا بشجرتين أو ثلاث . » .

« الشجرة تكون وحيدة في الأرض القفر فتصبح ظلاً ، فيفيء البدو وبأغنامهم تحت هذا الظل ويقيمون مسكناً من الخيش ، يهدمونه ويرحلون حين تعجز الأغنام عن إيجاد ورقة خضراء تأكلها » .

« ومن خلال بقع الظل هذه ، كان يخرج لهم بين الحين والحين مخلوق يعترض القافلة وذراعه على عينيه . . ويهمهم بلغة غير مفهومة وهو يلوح بسيفه الطويل الصدىء . . فيصب له الشيخ علي قليلاً من الماء في وعائه ، ويعطيه سيجارة . فيقع الرجل على الأرض ويأخذ في التدخين بنهم . . » .

إن هذه الطزاجة مفتقدة في بعض أجزاء الرواية . التي يغلب عليها طابع ذهني تحليلي . . وكنت أتمنى كذلك لو أن الكاتب لم تأسره ـ أحياناً ـ خفة ولباقة التعابير الصحفية ، فلا تلد إيليا طفلة لمجرد أن تكرر نفسها . أي أن لا تبهره حلاوة العبارة فيستغني بها عن النفاذ إلى موقف شديد التعقيد والخصوبة .

* * *

وبعد ، فهذه الرواية نتاج جهد مخلص وطويل يصح أن يكون مثالاً للروائي الجاد الذي يكرس نفسه لعمل فني . يقول الكاتب أنه أمضى ليلة في جبل الدرهيب في ربيع عام ١٩٦٣ ، وفي تلك الليلة ولدت بذرة هذه الرواية . ثم زار الدرهيب بعد ذلك بعامين خلال زيارته لضريح أبي الحسن الشاذلي فشعر انه بحاجة إلى معايشة هذا الجبل حتى يتمكن من كتابة هذه الرواية . ولقد أمضى سنة هنالك يعايش الجبل وقبائل تلك المنطقة ، ويجمع خلال ذلك مادة روايته . ثم أمضى بعد ذلك سنتين في كتابتها .

وهكذا فإن الكاتب قد أمضى حوالي ست سنوات يتأمل ويجمع مواد هذه الرواية ، ويكتبها في السنتين الأخيرتين من تلك الفترة . هذا في الوقت الذي لا يزيد فيه حجم هذه الرواية عن مائة وستين صفحة من القطع المتوسط .

إن مثل هذا المجهود الشاق وسط أكوام الكتابة المريحة يستحق كل تقدير .

الانتظار بلا جدوى
دراسة في قصص محمد خضير

تنويه :

كان من حسن حظي أنني بعد أن انتهيت من قراءة مجموعة « المملكة السوداء » للقاص محمد خضير ، وقبل البدء بكتابة هذه الدراسة ، أن أقرأ دراستين جادتين عن هذه المجموعة . الدراسة الأولى بقلم الأستاذ ياسين النصير وهي أحد فصول كتابه « القاص والواقع » . والدراسة الثانية بقلم شجاع مسلم العاني بعنوان « محمد خضير ومغامرة القصة العراقية » ، المنشور في مجلة « الأديب المعاصر » في عددها الرابع ، الصادر في آذار ١٩٧٣ .

ورغم أنني لم أغير الفكرة الأساسية التي طلعت بها من قراءة هذه المجموعة القصصية ، إلا أنني استفدت من هاتين الدراستين إلى أقصى حد . إن كثيراً من الأفكار التي جاءت في هاتين الدراستين لم تخطر ببالي وأنا أقرأ المجموعة القصصية . ولعل ذلك يعود إلى أنني اشتبكت مع هذه القصص وتفاعلت معها أكثر مما ينبغي لناقد رصين ومحايد أن يفعل . ويعود ذلك أيضاً إلى أنني في النقد عموماً أحتكم إلى ذوقي أولاً ، ثم أحاول بعد ذلك أن أجد المبررات الموضوعية لتذوقي . وليس هذا بأية حال شأن الناقد المتخصص .

وأحب أن أشير ، بشكل خاص ، إلى أنني استفدت من التحليل

الجيد لقصة (المملكة السوداء) في دراسة الأستاذ ياسين النصير ، مما جعلني أعيد اكتشافها . كما اكتشفت بعض عناصر الاتفاق معه في تحليله لقصة (الأسماك) .

كما أنني استفدت (ربما أكثر مما يجب) من فكرة الطوطمية التي طرحها الأستاذ شجاع العاني في دراسته . وعندما أعود إلى الملاحظات التي كنت أدونها وأنا أقرأ هذه المجموعة لم أجد شيئاً يتصل بفكرة الطوطمية سوى هذه العبارة : « الأسماك وشجرة الأسماء : موضوع آخر ؟ يجب التأكد من ذلك » .

ولا أعتقد أنني بحاجة إلى التأكيد على وجود اختلافات كثيرة وأساسية مع الكاتبين الفاضلين ، ولولا ذلك لما كتبت هذه الدراسة أصلاً .

الموقف الأساسي :

هنالك مسألة كثيراً ما حيرتني ، ولا تزال تحيرني حتى الآن . وقد اكتشفت هذه المسألة عندما قمت بدراسة بعض أعمال كثير من القصاصين والروائيين . منهم يوسف إدريس ، ادوار خراط ، محمد أبو المعاطي أبو النجا ، سليمان فياض ، إبراهيم أصلان ، محمد البساطي ، عباس أحمد ، علاء الديب وغيرهم . لقد تبين لي أن كل واحد من هؤلاء ينطلق من موقف ثابت ومحدد في قصصه لا يغيره أو يخرج عنه . وبدا لي الأمر وكأن كل واحد منهم قد وقع أسير تعويذة ، سيطرت عليه ، وعجز عن الفكاك منها .

مثال ذلك أن أول قصة قرأتها لمحمد أبو المعاطي في الخمسينات حتى آخر قصصه في السبعينات التي أتيح لي قراءتها ظل مخلصاً لموقف أساسي كرره في كل أعماله . والموقف هو أن البطل هو بطل رغم أنفه ، لا يختار بطولته ، ولكنه يدفع إليها دفعاً بواسطة جمهوره الذي يراقبه ويوجهه . لا

يتكرر هذا الموقف وحسب ، بل تتكرر بعض عناصره التفصيلية كذلك ؛ مثل كون ردود فعل البطل نحو جمهوره تبدأ بالبهجة ، ثم تتحول إلى مزيج من الخجل والخوف ، وقد تصل إلى حد الكراهية ، ولكنها هي التي تُخضع البطل لرغبات ومطامح الجمهور . وأما الجمهور فإنه يمسك ببطله في لحظة شديدة الخصوصية ، وذلك عند ما يكون البطل منهكاً وقد أصبح على وشك أن يتخلى عن هذا الدور .

بالنسبة لأدوار الخراط ، مثلاً ، فإن الموقف الأساسي الذي ينطلق منه في قصصه هي فكرة الخطيئة من منطلق بيوريتاني ، صارم . إن كل فعل حر وكل استمتاع بالحياة مهما قل شأنه يعاقب بعنف وقسوة . وفي معظم قصص أدوار توجد عين تراقب وتلاحق ، مجسدة تلك القوة التي تقوم بالحساب والعقاب ؛ عين ذات طابع متعال ، فظة ، مستقيمة ، تحيل كل من تراقبه إلى شيء في نظر ذاته ، مما يؤدي به في النهاية إلى الخجل ، وبالتالي الإحساس بنفسه كشيء .

ونستطيع أن نقول الشيء ذاته عن الآخرين فيما يتعلق بهذا الموضوع ، أي الانطلاق من موقف ثابت .

ولقد كان هذا بالنسبة لي كشفاً مربكاً وغير متوقع : إذ كيف يمكن لإنسان أن يسجن نفسه داخل مقولة واحدة ، لا يخرج عنها ، وخاصة أن هذه المقولة كثيراً ما تكون شديدة السذاجة حتى بالنسبة لفكر الكاتب نفسه ؟ كيف يمكن لادوار الخراط بثقافته الواسعة أن يكون في فنه أسير فكرة طفولية (العيب والحرام) في حين أنه في دراساته النقدية يبرهن عن نضج الرجل الذي عرف الحياة ؟ وأسئلة كثيرة طرأت لي .

ولم أستطيع تقديم إجابة على هذا التساؤل . ولكنني واثق أن هذه المسألة ، لو درست جيداً من جميع جوانبها ، لتوصلنا إلى نتائج هامة لا

تتصل بعلم الجمال وحده ، ولكنها تنسحب لتشمل علم النفس وعلم الأعصاب ، وعملية الابداع ذاتها .

ولكننا نستطيع أن نقول بداية أن هذه المقولة التي تعبر عن الموقف الأساسي للكاتب ليست مقولة نظرية صاغها بتعمد ووعي ونتيجة دراسة . إن هذا الموقف ، في الغالب ، بؤرة تتجمع (وربما تتشكل طبقاً لقالب ما) عندها عشرات النزوعات والتكوينات الباطنية التي تتحدد من محصلتها رؤية الكاتب للعالم . وإن هذه الرؤية تبحث عن نقطة توازن تتجسد في ذلك الموقف الأساسي . أما كيف يتم ذلك على وجه التحديد نفسياً ، ومن خلال الجهاز العصبي فهذا ما لا أستطيع الإجابة عليه . وبالنسبة لدلالة هذا المنطلق أو ذاك فهي قضية أخرى تتصل بعلاقة الكاتب ببيئته ، ولست مؤهلاً لمعرفة ديناميتها حالياً .

* * *

إن قصص مجموعة محمد خضير فهي تخضع لنفس المعطى الذي ذكرناه . فهنالك موقف أساسي واحد يشمل جميع قصصه ، تكشف عنه كاملاً حيناً ، وفي حين آخر تكشف عن إحدى زواياه . ونستطيع أن نضع معادلة تصدق في معظم الأحيان : إنه كلما ارتفع المستوى الفني للقصة كلما اختفى جزء كبير من هذا الموقف ، وإن ظل ثابتاً ، واحتجنا إلى بعض الجهد لاكتشافه . في حين أنه يبدو متكاملاً حين يهبط المستوى الفني للقصة . وربما كان هذا يفتح لنا منفذاً آخر لدراسة مسألة الموقف الأساسي ، وهي ذلك الجدل بين التكنيك الفني الذي يمكن اكتسابه بالوعي والخبرة ، وبين ذلك الموقف الأساسي الذي يرتبط بمكونات اللاوعي .

إن الموقف الأساسي في قصص هذه المجموعة يتلخص في التالي :

هنالك المرأة التي نراها تنتظر رجلاً غائباً ، يأتي ليشبع جوعها الجنسي

الذي وصل إلى ذروته ، ولكن هذا الغائب لا يأتي . . . وحتى إذا جاء ذلك الغائب فإن وضع المرأة لا يتغير كثيراً ، فهو يجيء مرهقاً ، مسلوب الرغبة ، وعاجزاً عن إرضاء المرأة التي تنتظر .

والمرأة ، عبر هـذا الانتظار العقيم ، تـذوي ويجف رحمها ، وتقحط خصوبتها ، ويتسرب الملح ويتكثف في داخلها حتى يبتلع كل منابع الحياة في داخلها ؛ يحدث لها ما يحدث للأرض الخضراء حين يقتل الملح زرعها .

تتمثل براعة الكاتب المـذهلة في قدرتـه الفذة عـلى تنويـع الأحداث والشخصيـات حول هـذا المحور الـواحد . كـما تكمن بـراعتـه في التقـاط والكشـف عن مختلف زوايا وعناصـر الموقف الأسـاسي . يتم ذلك دون أن يتحرك الكاتب كثيراً من إطار مكاني محدود ، وشخصيات متشابهة .

في قصـة (المئذنـة) ـ وهي ليست من قصص المجمـوعـة الجيـدة ، ولكنها أكثر وضوحاً ودلالة في طرح الموقف الأساسي ـ في هذه القصة يلتقط المؤلف لحظة خاصة جداً من حياة امرأة . كانت هذه المرأة مومساً سابقة ثم اختـارت أن تعيش مع رجـل أحبهـا وأحبتـه . إنها تصحـو من نـوم بعـد الظهيرة ، حين يكون لا وعيهـا ـ غريـزتها الجنسيـة هنا ـ مسيـطراً عليها . تصحو مشتاقة للرجل الذي هو خارج البيت . ومنذ اللحظة الأولى ليقظتها من النوم تقع في أسار تلك الغريزة البدائية جداً ، والتي لا يمكن مقاومتها :

« بينما نبأها خدر عينيها المفتوحتين كمحارتـين طريتـين إنها ملقاة في برية تنتمي لعصر سحيق . » .

أي إنها تعيش في لحظة اليقظة ذلك الواقع الغريـزي ـ اللاوعي ـ في أبعاده اللازمنية ـ وبالتالي اللاتاريخية ـ .

وتـوغل المـرأة في الاستسلام لـذلك الـدافع الجنسي الـذي يستمـد سيطرته ، وحدته وعنفه من غياب الوعي القادر على التحكم في الغريزة ،

وفي رسم الحدود لها . ومن خلال انسحاقها الذليل والملهوف تحت وطأة الغريزة تتصاعد الرغبة في داخلها وتزداد قوة ، ثم تتجسد في قرار . فتسعى إلى البيت الذي كانت تمارس فيه البغاء في السابق . إنها تريد الرجال على إطلاقهم ، يتوالون عليها في حجرتها ، وهي متمددة على سريرها . لقد ارتفع هذا الشوق إلى الرجال إلى حد الماسوكية :

« وعندما اصطدم طرف دبوسها بلحم صدرها فجأة امتلكتها رعشة عتيقة الأثر ، رعشة باردة مدنسة . . » .

وعندما تصل إلى هناك تصاب بخيبة أمل . لقد خدعتها الذاكرة ، إذ رسم شبقها صورة لذلك المكان أجمل بكثير من الواقع . لقد انتصر الوعي الذي يمحص الواقع وتركها تعاني جوعها الجسدي دون أشباع .

وقد تكون قصة (أمينة القرد) أكثر دقة ورهافة في التعبير عن هذا الموقف . تحكي القصة عن فتاتين عاملتين في إحدى ورش الخياطة الحكومية . تبدأ القصة ساعة يقظتهما من النوم في يوم عطلتهما الأسبوعية . تحاول الأولى من خلال الاستغراق في تفاصيل الحياة اليومية أن تتغلب على بؤس حياتها المتجسد في عدم تحقق الارواء الجسدي . إنها تحتفل بجسدها فتستحم وتتزين . أي أنها تبدأ من جسدها وتنتهي إليه . وهي أيضاً تشغل نفسها بالمشروعات محبطة ، بشراء أشياء صغيرة قد تفيد في المستقبل . وبهذا تزحم الحجرة التي تعيش فيها مع الفتاة الأخرى بقطع من الأثاث لا جدوى . أن عزاءها كامن في هذا الهرب وخداع الذات . تشاهد الصباح فتعلن أنه « دافىء ولذيذ » .

أما الفتاة الأخرى فترفض كل عزاء . تقف عارية أمام رغبة جسدها وشبقها الجامح دون محاولة لإخفائه أو التغلب عليه . نراها تلف جسدها بغطاء سريرها الأصفر ، البائس ، تجلس لتستدفىء بأشعة الشمس .

وعندما تخرج صديقتها وتخلفها وحيدة تستغرق في قضيتها الحقيقية : رغبتها الجنسية وحاجتها لأن يقتحمها الرجل .

تبهظها الرغبة فتنهض وتطل من الشباك . ترى رجلاً يقود قرداً . وعندما يراها الرجل ويحدس رغبتها يطلب إلى قرده المدرب أن يمارس طقساً جنسياً . تتابع الفتاة القرد وهو يلعب لعبته الداعرة فتشعر أنها واقفة أمامه ، مساوية له . تلتقي عيناها بعيني القرد ، فترى في العينين نظرة « حيوانية ثابتة . . . غير أنها مسيطرة . » . أي ، أنها في تلك اللحظة التقت مع القرد لقاء صميمياً ، لقاء الغريزة المطلقة . ثم تعود إلى سريرها لتستلقي ، طالبة الارواء العنيف الجامح . فتتصور الخيول قد انفصلت عن الصورة واجتاحت جسدها بكل عنفها وجموحها .

وفي قصة (نافذة على الساحة) يصغي الفتى لخالته وهي تتحدث دون انقطاع عن زوجها الغائب منذ زمن والذي لم يجيء بعد . وعد أن يعود وهي تنتظر . تصف ذلك الانتظار بقولها :

« الإمرأة لا تقدر أن تبقى وحدها طويلاً فهي تمرض وتهرم سريعاً » .

وتمتزج غريزتها بعالم الطبيعة الحيوانية تجسده تلك الحيوانات التي تتراءى لها في الليل ، قبل أن تنام ، وهي تحاول اقتحامها تصفها :

« إنها تتخذ هيئات مختلفة . أشباح حمير وخيول . خيول ؟ يا ربي ! ولكن هناك أشباح صغيرة . أشباح جميلة . طيور وأرانب وأطفال . إنها تأتي في فترات نادرة » .

وعندما نعرف أن دلالة الخيول في هذه القصص ـ كما في قصة أمينة القرد ـ تجسد ذلك الاقتحام الجسدي العنيف ، الذي هو مرغوب بسبب تحول الرغبة إلى إحساس ماسوكي فإننا ندرك معنى تلك الصرخة ، أو الابتهالة : « أشباح خيول وحمير . خيول ؟ يا ربي ! » .

وفي موازاة هذا ، وتأكيداً له تجري حكاية أخرى ، هي تنويعة لحكاية الفتاة والقرد في القصة السابقة . بل إن ربطها بـالحكايـة السابقـة يزيـدها وضوحاً ويكشف معناها . إن الفتى يرى عبر شباك الحجرة . وهـو يصغي إلى حديث خالته الذي تشرح فيه حرمانها ، المنظر التالي :

« وعبر الساحة كلب يشم الأرض ، توقف ورفع فخذه وبال على أحد الأعمدة ، وبعد أن انتهى رفع رأسه لإحدى النوافـذ العلوية في بيت عنـد طرف الساحة : في تلك النافذة ـ خلف ستارة مزاحة للجـانب يقف شكل ساكن في ظل قاتم ، يبدو أنه شكل جسم امرأة ، ولكن لا الكلب ولا أنا يقطع بذلك تماماً . » .

أما الفتى فيحلم حلمه المستحيل بزائرة خالته التي « استغرق صـوتها طويلاً قبل أن يمحى من أذني تماماً . . » .

مهرجان كامل من الشبق الذي لا يجد من يطفئه ، مهـرجان يـزول التقليد الاجتماعي حيث يتواصل الفتى وخالته فيعبر كل منهـما على شبقـه صراحة ، ويزول الفاصل بين الحيوان والانسان (الخيول والحمير والخالة ، والكلب الذي يتبول والفتاة المختبئة وراء الشباك) .

وفي قصـة (الشفيع) التي تـدور أحداثهـا في كربـلاء في الاحتفـال بذكرى مقتل الحسين تطوف المرأة في مواكب العزاء منتظرة « أن يغرقها نهر المرمر بلذته الغريبة ، ونوهجه المضيء » .

ولكن وضع هذه المرأة له خصوصية . فهي ، أولاً ، حبـلى . وهي ثانياً قد انتهت فترة حملها وأصبح على أهبة الوضع . والحمل والولادة لهـما مدلول العملية بالنسبة للمرأة . ففي (تقرير هايت) الأمريكي الشهير عن الجنس عند المرأة جاء ما يلي :

« في بعض الأحيان تكون قمة النشوة الانفعالية الجنسية عند المرأة قد اتخذت شكل الرغبة في الحمل . . . . »

وجاء في شهادة إحدى النساء :

« إنني أعتبر أن أكثر المرات حدة التي وصلت فيها إلى قمة النشوة كان عندي انجبت بنتي الأولى - رأيتها تهبط مني في مرآة كانت موضوعة فوقي . لم أعرف أبداً ، قبل ذلك أو بعده شيئاً كهذا »[1] .

وقد امتزج ذلك بعاطفة دينية - حسية في الوقت ذاته . فالأنصار القدماء يعودون في هلوسات المرأة إلى الحياة ويدخلون أيديهم « تحت ثيابي ، عند بطني . . » . . . وهي تجلس أمام قبر الحسين مانحة نفسها لتدفق المياه على مرمر القبر .

وربما كانت هذه القصة مع قصة (الأسماك) هما القصتان الوحيدتان اللتان تجد فيهما إرضاء لرغبتها . . ولكن ذلك يتم من داخلها ، لا من خلال مجيء المنتظر . أي بكلمة أخرى أنهما ما زالتا تنتظران .

وهنالك حل آخر تقدمه قصة (شجرة الأسماء) . ففي هذه القصة تقوم الطفلة بإغواء الطفل بأن يهجر قيم الحياة الاجتماعية ويعيش معها في عالم الطبيعة . تبدأ بأن تتحداه لأن يلقي كتبه في النهر . يوافق ، ولكنه يوكل إليها القيام بتلك المهمة ، فتأخذ كتبه وتلقيها في النهر .

ثم تأخذ الطفلة في تثقيف الطفل . تقول :

« أعرف لغة السلاحف . . » .

فيسألها الطفل :

---

(1) «The Hite Report» by shere Hite-A Nationwide Study of Female Sexuality.

« ـ أتعرفين لغة الكواسج ؟

ـ سأعرفها . وسأعرف ما يوجد في قاع الماء من أشياء . . . » وتلصق الطفلة أذنها بصخرة من الصخور وتقول :

« ـ أسمع أمي تصيحني . ها هي تضجر فتخاطب الكلب النائم فوق عتبة الباب . إنها تخبره أنني بنت قبيحة ـ ورأسي مليء بالنمل . . . » .

وعلاقة القصة بموضوع الانتظار أن الطفلة تقدم حلاً له : العودة إلى حضن الطبيعة والاندماج فيها ورفض المجتمع ، المدرسة مثلاً . كما أنها تبتكر لغة جديدة للكتابة :

« وأخذت الصبية ، ذات الجدائل الأربع ، تخط بطرف قطعة المرآة أشكالاً دائرية ومنحنية غير منتظمة تشبه الأكباد وأحجار الساحل ذات التجاويف ، ثم قالت :

ـ هذه هي لغة السلاحف . . » .

أي أنها تستعيد الكتابة القديمة ، السابقة على الأبجدية ، عندما كانت اللغة صوراً ، مثل اللغة الهيروغليفية والصينية .

وأما قصة (المملكة السوداء) فالعمة تعيش الانتظار المطلق ، الانتظار لذاته . إن من تنتظره لن يأتي قط ، لأنه أخوها وهو محرم عليها ، ولأنه مات . ولهذا فهي تدخل في ذلك الانتظار اللازمني الذي لن ينهيه إلا الموت . ولا زمنية هذا الانتظار تعيدها إلى عصر الميثولوجيا ، متمثلاً بالعلاقة بين المحارم ، والاتصال بأرواح الموتى .

وندخل الآن عالم قصة (الأسماك) . في الليل تجلس الفتاة في شرفة بيتها المطلة على النهر . إن الرجل المنتظر لا يجيء فتسد حاجتها بنفسها . ترتفع أمواج غريزة الجنس في داخلها فتطل على عالم الطبيعة : الميثولوجيا

واللازمنية . إنها تعيد التحامها بطبيعة قديمة جداً ـ أقدم من وجود الانسان على الأرض . إنها تعبر ـ نكوصاً ـ عالم العداوة بين الانسان والحيوان تلك العداوة التي خلقها الانسان الصياد ، والانسان الذي طوع المجتمع الحيواني لسيطرته . إنها تنفيهما وتتواصل مع عالم الطبيعة كجزء منه ، من خلال الغريزة المجرَّدة .

إننا نستطيع أن نبين خطين في هذه القصة الأول الفتاة الواقعية وفعلها الزمني . إنها تمارس شوقاً إلى الفعل الجنسي من خلال ممارسة العادة السرية ، ينتهي بها إلى أن يغرقها في :

« جرة ، تنور ، سمكة هائلة مليئة بسائل صمغي كثيف ، مترجرج ، يقاوم ترسب جسدك » .

وعندما تنتهي هذه العملية يلفظ جسدها خارجاً عن ذلك السائل الهلامي « بصورة مفاجئة ، ويسقط على أرض صلبة . . . يستولي التثاؤب على وجه الفتاة . . » إنها تشعر أنها ارتكبت ذنباً لوثت به العالم ، وقتلت الحياة في الطبيعة . فالنهر ينحسر والأسماك تموت . وتعلق الفتاة على ذلك :

« إن النهر يضيق بها[1] . لا بد أن شيئاً لوث الماء وجعلها ـ أي الأسماك ـ تختنق وتطفو » .

أما الخط الثاني فهو تلك الأغنية العذبة ، الطويلة ، التي تسمو برغبة الفتاة في الجنس إلى لغة الشعر العظيم بجمالها . إنها تمجيد لذلك الامتزاج الغريزي بالطبيعة ، وبالتالي للغريزة ذاتها . وقد تبدو تلك الأغنية للوهلة أنها تعليق على الحدث من الخارج ، ولكنها في حقيقتها هي التفسير الأعمق لتلك اللحظة التي تمر بها الفتاة ، أي أنها موازية للنشوة التي لا تستطيع اللغة أن تنقلها نقلاً فوتوغرافياً .

---

(١) أي بالأسماك .

كما تحتوي هذه الأغنية المذهلة على مدلول آخر ، مزدوج . فهي تعبير عن إحساس المرأة الدائم بالبلل من ناحية ، وهي ذات طابع نكوصي تستثير معه تاريخ الطفل في الرحم ، وتاريخ طفولة الإنسانية في مرحلة ما قبل التاريخ ، ولكن للفتاة منظور آخر إذ ترى نفسها تلك الإنسانة التي تعيش في المجتمع ، وبالتالي في التاريخ . فلهذا تصورها هذه الأغنية وهي تشاهد لا تاريخيتها :

« سمكة سوداء ملساء ، لها وجه آدمي مألوف كوجه الجسد الغاطس : سمكة الآلام والعبودية والانحطاط الجسدي ، المؤبدة في الأعماق المظلمة . . . » .

وفي القصص التالية يتكرر نفس الموقف بتنويعات مختلفة . ففي قصة (حكاية الموقد) تنتظر الزوجة مجيء زوجها كل ليلة ساعة توقف القطار . يبدو القطار تجسيداً له وإعلاناً عنه ، وهو يأتي مندفعاً ، هادراً ، يزلزل الأرض ، ويهتز البيت به ، فتمنح الأمرأة نفسها ، وتتوقع الاقتحام . ثم لا يجيء أحد .

والمرأة ، في ليل إنتظارها الطويل ، تستعيد ذكرى زيارتها لولي الله الحمزة وضراعتها إليه :

« لقد أجدبت أيها الحمزة ، أجدبت تماماً وأخشى أن تزداد ملوحة بطني . . . » .

وفي قصة (تقاسيم على وتر الربابة) تحدث المعجزة ويأتي الزوج الغائب . تستقبله بلهفة وقد أعدت جسدها له . ولكنه يأتي جريحاً وخاوياً ، يتخلله الارهاق والرغبة في النوم شهراً كاملاً . تحاول أن تستعيده إليها ولكنه يرفض .

تقول الزوجة :

« ـ أحدث لك شيء ؟

« ـ في رأسي . رأسي مليء بالحجر . كنت أريد أمتاعك ولكني لا أصلح لشيء ، كما رأيتِ . » .

وفي قصة (الأرجوحة) يأتي صديق الزوج الغائب ، حاملاً ما تبقى منه ، إلى عائلته . أنه يحمل نبأ أن الزوج قتل في الحرب . ورغم أن الزوجة تظل في الخلفية ، وأن أم الغائب وبنته هما اللتان يلقاهما الصديق ، ولكن يظل الموقف كما هو : الزوج لن يأتي لمن ينتظرون مجيئه .

ونستطيع بسهولة أن نتبين أنه يمكن إدراج قصتي (القطارات الليلية) و (العلامات المؤنسة) في سياق الموقف الأساسي .

أما قصة (التابوت) فهي تروي حكاية تلك الروح الهائمة ، الجسد المسجّى في التابوت ، الذي يقوم هو نفسه ، عبر التعقيدات البيروقراطية والادارية ، بالبحث عن طريق العودة إلى من ينتظرونه . وقد يصل وقد لا يصل . وهذه زاوية أخرى من الموقف الأساسي .

أعتقد أنه بإمكاننا بعد هذا العرض أن نضع الفرضية التالية : إن موضوع الانتظار بلا جدوى هو الموقف الجوهري ، أو على الأقل أكثر المواقف بروزاً واستمراراً في قصص هذه المجموعة .

معطيات الموقف :

أحب أن أؤكد منذ البداية ، وكما سبق أن قلت ، إن الفنان لا يختار الموقف الأساسي الذي يعبر عنه بوعي وتقصد . انني أقرر هذه الحقيقة استناداً إلى تجربتي كناقد وقصاص . لقد كان المسكين دستويفسكي يكتب روايات يهدف من ورائها مهاجمة الاشتراكيين ؛ ولكنه كان ينتهي ـ لدهشته ـ بأن يعبر عن وجهة نظر الاشتراكيين الذين يهاجمهم .

ونعود الآن إلى موضوعنا .

ما هي العناصر التي تؤلف الموقف الأساسي ؟

إننا أمام موقف ثابت : من نتوقعه لا يجيء . المرأة تنتظر ذاك الذي يذيب ملوحة البطن ، ويحيي الأرض الخراب . لا المرأة تكف عن الانتظار ولا الرجل المنتظر يجيء .

إن هذا الموقف يبدو شديد التعسف من ناحية واقعية . فما الذي يمنع الرجل أن يجيء ولو لمرة واحدة ؟ وما دامت المرأة قد أبهظها كل ذلك الانتظار ، فلماذا تظل منتظرة هذا الرجل بالذات ؟ أي أنه بإمكانها أن تتزوج ، أو أن تتخذ عشيقاً لها في السر .

ألا يمكن أن يكون هذا الموقف إيماء لدلالة أخرى ، وخاصة أن هذه القصص كتبت في أواسط الستينات ؟ أي أنه يصور انتظار الإنسان العراقي للثورة التي تحل مشاكله ولكنها لا تجيء .

أعتقد أن ذلك مستبعد لأن الموقف مشبع بذلك الشبق واللهفة الأنثويتين بحيث لا يتيح لنا ـ ذلك الموقف ـ من البحث عن دلالات سياسية .

ويظل السؤال قائماً ولكن على النحو التالي : ما الذي يمنع المؤلف من أن يسمح لذلك الرجل أن يجيء ولو لمرة واحدة ؟

ليس أمامنا إلا إجابة واحدة : إنه لا يمتنع عن المجيء مصادفة ، ولكن ذلك يحدث لأن الموقف الانساني ، الوضع البشري ، لا يتيح له أن يجيء . وهو حتى وإن جاء فهو لا يحل مشكلة ، لأنه لا يحقق ما يُتوقع منه .

ويظل السؤال قائماً : لماذا ؟

الإجابة ، إنه ليس مؤهلاً أن يجيء . وحين يجيء فهنالك مأزق لا يستطيع أن يتجاوزه ويتفاداه . يتمثل هذا المأزق في أن جذور المرأة مغروسة في تربة غير تاريخية ، في عالم الغريزة والطبيعة ؛ وعندما بترها المجتمع عن تلك الجذور أصبحت تعيش حياة الانتظار العقيم .

في هذه القصص تتمدد المرأة على سريرها تنتظر أن تقتحم الخيول جسدها ، تخرج من بيتها لا تريد رجلاً بالذات ولكنها تريد كل الرجال وهم يصعدون إلى حجرتها البنفسجية ملهوفين ويهطون عليها ، تستثار المرأة في هذه القصص بذكرى الخيول تطؤها ، والحمير ، تستثار برؤية القرد وهو يقوم بطقس جنسي ، أو بكلب وهو يتبول . وتصل القمة في ذلك في قصة (الاسماك) في العودة المطلقة وغير المشروطة إلى عالم الطبيعة .

إن جميع هذه التوقعات لا تحل مشكلة المرأة الجنسية ، بل هي الأغلب سوف تدمرها ، وذلك لارتباطها بمشاعر ماسوكية لا يرضيها إلا التدمير التام .

وإذا راجعنا هذه القصص كلها نجد أنه بجانب انتظار المرأة للرجل يوجد انتظار آخر شبه كوني ـ الانتظار من أجل ذاته ـ . نجد أمثلة على ذلك في انتظار الميت الذي لن يجيء ، أو بحث الجثة عن مستقر لها .

أين المجتمع من هذا كله ؟

المجتمع ، هنا ، هو تلك القوة الشريرة التي خلقت ذلك الوضع المأساوي . هو الذي حول المرأة إلى مومس لتعيش ، ثم سجنها في ذلك القبو في انتظار رجل قد يجيء في وقته وقد لا يجيء ، وهو الذي وقف بين المرأة العاملة وجسدها الذي يستهلك حرماناً وعملاً قاتلاً في ورشة الخياطة ، وهو الذي يشعل الحروف فيمنع مجيء الزوج أو يرسله مهشماً لا يصلح لشيء .

ولا يكتفي المجتمع بذلك ، فهذا أقل ما يفعله . إنه بطبيعة تكوينه قد انتزع المرأة من جذورها العميقة في الطبيعة ، وجعل هذا الماضي بالنسبة لها ذكرى تعذبها . تتبدى تلك الذكرى بالشوق إلى الالتحام بالطبيعة ، بإقامة صلة جسدية ذات طابع ماسوكي مع حيواناتها ، بحلم الغرق في الماء ، مصدر الحياة الأول وهكذا . . .

إننا ، بكلمة أخرى ، مرغمون في هذه المجموعة أن نواجه هذه المعادلة : المجتمع الشرير ضد الطبيعة الخيرة .

وتتأكد هذه المعادلة بثلاثة عوامل إضافية :

الأول : ما ذكره الأستاذ محمد خضير في الحوار الذي أجرته معه مجلة (الأديب المعاصر) في عدد آذار ١٩٧٣ حين قال : « كنت أطمح دائماً لكتابة قصة عراقية تتمثل فيها ملامح الروح المحلية الجماعية . ولقد اعتمدت على المرأة في نقل نسغ تلك الروح . لم أختر امرأة من طبقة اجتماعية معينة ، غير انني على يقين بأن أمرأة العالم الأسفل ، هي أفضل البؤر الاجتماعية التي تتجمع عندها موروثات الميثولوجيا العراقية ، وأنماط السلوك الاجتماعي ، بالإضافة إلى أنها وسط إجتماعي حساس يجتذب إليه إشعاعات الشعور الجماعي ومن ثم يعكسها في جو القصة . وسط اهتماماتها ، تاريخها الأنثوي المليء بالظلام والطقوس والممتلكات الصغيرة . . . » .

وبكلمة أخرى ، فإنه إذا كان ظاهر الطرح هو قضية المرأة ، فإنه في عمقه هو قضية الانسان في العراق . أن المرأة مجرد وسيلة للتعبير عن ذلك .

الثاني : هو إجابة على اعتراض من الطبيعي أن يثور : لماذا قلنا المجتمع العراقي والإنسان العراقي بشكل مطلق ولم نقل هذا المجتمع

العراقي المحدد الذي كان قائما في أواسط الستينات ، وهي الفترة التي كتبت فيها هذه القصص ؟

والرد على ذلك هو عدم تاريخه الطرح هنا . أن ذلك الانتظار هو انتظار مطلق ، ليستند إلى غريزة مطلقة غير مكيفة تاريخياً ـ اي اجتماعياً ـ . أن الماضي التاريخي ملغى تماماً من هذا الانتظار . فلا يوجد إعلاء لغريزة الجنس يحولها إلى حب ، كما أنه لا يتم استرجاع لحظات المعايشة اليومية بين المرأة وبين من تنتظر مجيئه ؛ لا يوجد ذكريات آلام مشتركة ، مصاعب عاشاها سوياً أو أفراح مشتركة . لا تستعاد كلمة طيبة أو لمحة حنان . . . ما يستعاد وينبعث هو تلك الغريزة العمياء : أن يأتي الرجل فيعلوها ويجتاحها .

وباختصار فإن الذي ينتظر غريزة غير تاريخية وبالتالي غير اجتماعية يحتجزها ويثقل عليها معطيات اجتماعية شريرة : عدم وجود الأمان الحياتي (المئذنة) بؤس حياة الفئات العاملة (أمنية القرد) الحرب (في قصص الحرب) البحث عن النقود (نافذة على الساحة) وهكذا . . .

الثالث : هو البحث عن مطلقات اللاوعي الجمعي والتي يربطها المؤلف بالميثولوجيا . وبتعبير آخر فالكاتب يرى أن الميثولوجيا والتاريخ الأنثوي المليء بالظلام والطقوس ، وكل التجارب التي عاشها الإنسان على أرض العراق كامنة في الضمير الجمعي لا تتغير ولا تتبدل وكأنها عضو سري داخل الجسد احتفظ بتماسكه عبر العصور مثل الزائدة الدودية .

وأنا أعتقد أن هذه الرؤ ية غير علمية . وذلك لأن الانسان تتحدد رؤ يته للعالم بناتج الجدل بين موروثاته الحضارية والواقع ، ويندر أن تثبت أي من عناصر تلك الرؤ ية دون تغيير[1] . أي أن أفكارنا ومثلنا هي نتاج

---

(١) بعض البنيوين يعتقدون بثبات جزء من هذه العناصر .

الجدل بين موروثنا الحضاري وبين معطيات الواقع الاجتماعي الذي نعيشه . أن أي تفسير آخر للتراث هو غير علمي ، وبالتالي غير تاريخي .

نخرج من هذا كله بالنتيجة التالية : أن العناصر التي تشكل معطيات الموقف الأساسي الذي تعبر عنه هذه القصص هي عناصر غير تاريخية .

تظل هنالك نقطة أخرى طرحها الأستاذ ياسين النصير حول الدلالة الكامنة وراء اختيار كاتب هذه المجموعة لنساء الطبقة الدنيا كبطلات لقصصه : « إنتقاء نماذجه القصصية من أبناء الفلاحين ، فشخوصه كلهم من الفلاحين ، الجنود منهم والعاطلين ، النساء والأطفال ، الكل لم يكملوا تعليمهم ، وحياتهم اليومية مليئة بالمحبطات ، وإنتماؤهم الطبقي هذا تقص لمشاعرهم المستوفزة من خلال الممارسات الحسية لعملية الانتهاء ، فنجد أفكارهم تستحضر بفعل التجربة لتصبح قصة أخرى موروثة يستفيد منه » .

هنالك أكثر من ملاحظة على هذه الفقرة :

١ ـ الغريب في الأمر أن معظم قصص هذه المجموعة لا تدور في الريف ولكن تدور في المدينة ، وأبطالها من أهل المدينة ؛ فكيف يصفهم الأستاذ النصير بأنهم كلهم من الفلاحين !

٢ ـ أن قول الأستاذ النصير « وحياتهم اليومية مليئة بالمحبطات . . » مسألة لم أستطع تبينها في هذه القصص . فالأحباط الوحيد والرئيسي الذي تعرضه هذه القصص هو ذلك الانتظار الطويل للرجل ، الجسد ، لتحقيق الإشباع الغريزي .

٣ ـ اختيار الأستاذ خضير لنسوة العالم الأسفل لم يكن انطلاقاً من رؤ ية طبقيه بل لكونهن ذخيرة ميثولوجية . وهو قد أكد ذلك بوضوح في

حديثه إلى مجلة (الأديب المعاصر) ، كما أن مضمون هذه القصص يتفق مع وجهة النظر هذه .

قصة عراقية :

لا بد لنا قبل أن نمضي في دراسة قصص هذه المجموعة من أن نناقش بعض المفاهيم التي طرحها محمد خضير والتي لها إتصال بمضمون هذه القصص .

في حديثه المنشور في مجلة (الأديب المعاصر) أشار الأستاذ خضير أنه « يطمح دائماً لكتابة قصة عراقية ، تتمثل فيها ملامح الروح المحلية الجماعية . » وقد ذكرنا فيما سبق ما الذي يعنيه الأستاذ خضير بالروح المحلية الجماعية : أي أنها تعني الطوطمية ، والفتيشية ، الميثولوجيا ، والغريزة كمعطى مطلق خارج تكيفها الاجتماعي .

ولكن ماذا كانت نتيجة بحث المؤلف عن الروح الجماعية المحلية ؟

كان ناتج هذا البحث ، في تقديري ، ليس تأسيس قصة عراقية بل قصة أفريقية ، أو قصة أقرب ما تكون إلى القصة الافريقية . (وأنا أعني بالافريقية هنا حياة تلك الأجزاء من أفريقيا ـ وقد أصبحت الآن قليلة ـ التي ما تزال تعيش الطقوس والتقاليد التي كانت سائدة منذ آلاف السنين ، وتكررها دون تغيير . وعندما يحدث هذا ، عندما يكرر التاريخ ذاته دون توقف ودون تغيير ، فإن الناتج يكون اللاتاريخ) .

ولسوف أكتفي بتعليق واحد على هذه المسألة رغم أن الكثير يمكن أن يقال عنها .

أن تمايز وخصوصية أي شعب من الشعوب لا تنبع من ميثولوجيته وأساطيره البدائية بل من تقدمه الحضاري . أن العصر اللاتاريخي الذي

أنتج الميثولوجيا كان يتصف بظروف حياتية شديدة القسوة ، ذات طابع قسري ، لا تتيح للإنسان الحرية ولا الفراغ لأن يبتكر ويبدع . وما تتميز به الميثولوجيا من إنفعالية عالية يعود إلى التهيج الكبير ، واللاعقلية ، الذي كان يواجه بهما الإنسان قوى طبيعية ساحقة لم يكن الانسان قادراً على فهمها أو السيطرة عليها .

أما قدرة الميثولوجيا أن تتفرد وتتمايز فمحدودة جداً . ويكفي أن نشير أن حكاية إيزيس وأوزيريس تكاد تكون موجودة بنصها في العراق ولبنان واليونان . في حين أننا نستطيع اكتشاف التنوع والثراء اللذين لا حد لهما في المجتمعات المتحضرة .

أي أننا أمام نوعين من الخصوصية : الخصوصية الناتجة عن التخلف الحضاري ، وهي خصوصية وهمية ؛ لأن الحياة البدائية متشابهة في أغلب عناصرها . وخصوصية حضارية تتسم بالتنوع والثراء ، وهي تكشف في الوقت ذاته عن السمات المشتركة لمختلف الدول المتحضرة .

وتتصل بهذا فكرة الروح الجمعي أو اللاوعي الجمعي . وأنا أعتقد أن هذه الروح أو اللاوعي خرافة ، وأن الحضارة ، وخاصة السوق القومي الواحد ، هي تلك تخلق الأمة وتخلق لها ملامح وسمات نفسية مشتركة . أقول هذا رغم ادراكي لدرامية هذه الفكرة وشاعريتها : أن يكون هذا الانسان الذي يسعى أمام عيوننا ، بإسماله وتخلفه ، وبدائية ردود افعاله . . أن يكون بسبب تخلفه وبدائيته يختزن تراثاً حضارياً متسعاً وضارباً في عمق التاريخ ، وخبرة ثابتة لتاريخ عشرات الآلاف من السنين . أو كما عبر عنها الأستاذ محمد خضير :

« غير أني كنت على يقين بأن أمرأة العالم الأسفل ، هي أفضل البؤر الاجتماعية التي تتجمع عندها موروثات الميثولوجيا العراقية . . . . وسط

اهتماماتها ، تاريخها الأنثوي المليء بالطقوس والظلام . . . » .

وأنا أود هنا أن أطرح قضية يسعدني إلى أقصى حد أن تكون موضع دراسة متعمقة ونقاش جاد من جانب من هم أكثر أهلية مني لمناقشتها :

أنا لا أزعم أنني قرأت كل ما كتب من قصص عراقية ولا حتى الجزء الأكبر منها . ولكن ما قرأته من هذه القصص أعطاني انطباعاً ـ أو ربما أكثر من مجرد انطباع ـ لا يجعل من قصص مجموعة (المملكة السوداء) ، استثناء ؛ إذ أن الغالبية الساحقة من هذه القصص ، إن لم يكن كلها ، والتي كتبت في مرحلة الستينات تتسم بطابع وملامح لا تاريخية .

يؤكد ذلك أننا نجد هذه السمات اللاتاريخية حتى في التفاصيل الدقيقة : البطل ، يكون أي بطل ، دون قسمات محلية خاصة ، أو حتى لغة خاصة تميزه ؛ يسير في الشارع ـ في معظم الأحيان عرقه يسيل وهو سائر ـ ويكون أي شارع . وحين يذهب شخص ما ، في هذه القصص ، إلى السينما ، فهو يذهب إلى سينما دون أي إسم ليشهد مقاطع من فيلم يكون في الغالب من خلق خيال القصاص . هذا بالنسبة للتفاصيل الصغيرة .

أما بالنسبة للمضمون الأساسي للقصة ، فإن عناصر المضمون تكون غير تاريخية أيضاً . ففيما يتعلق بالزمن ، لا تستطيع أن تحدد زمناً ، أو مرحلة بذاتها ، أو لحظة خاصة مر بها العراق في هذه القصص . إن الأحداث تدور في فراغ تملؤه الذاتية والعقلانية مما يفصمها عن أي زمن تاريخي .

يضاف إلى هذا طابع المشكلات المفتقد للطابع المحلي ، وبالتالي التاريخي ، ومعظمها مشكلات تنتمي إلى فصيلة مشكلات الوجود في العالم ، خالقة معاناة تتشابه فيها معاناة كيركجارد مع معاناة أي فلاح عراقي .

ولعل أبرز ما يؤكد هذه الحقيقة هو غياب عنصر السيرة الذاتية في القصة والرواية العراقية في الستينات . ولا يتم هذا لصالح طرح أكثر موضوعية يجسد الواقع التاريخي من خلال معايشتها ، بل هي تهرب من التجربة هرب الرجل التقليدي المحافظ من الحديث عن زوجته مع غرباء ، أو مع مجرد معارف .

ويزداد استغرابنا أن القصة العراقية في الخمسينات كانت ذات طابع وملامح تاريخية ؛ بل إنها في أحيان كثيرة كانت تصل في محليتها حداً لم يكن يستطيع غير العراقي أن يفهمها . ولم تكن تلك ميزة لها بالطبع ، فإن أي اختلال في معادلة تخلق التوازن بين الطابع المحلي والقدرة على مخاطبة القارىء في أي مكان يصبح اختلالاً كبيراً في طبيعة العمل الفني وفي رسالته .

تظل هنالك بعض استثناءات . فما زلت أذكر الحماس الكبير الذي استقبل به المثقفون المصريون مجموعة الأستاذ فؤاد التكرلي (الوجه الآخر) .

إن غياب التاريخية وعنصر السيرة الذاتية في القصة العراقية يشكل خطورة بالغة لأنها قد تعني غياب جوهر الفن ذاته ، وهو التجربة الانسانية ، وغياب مسألة أخرى ذات طابع جوهري في الفن وهو مسألة إيصال التجربة الخاصة إلى المتلقي .

وسوف أكتفي بهذا القدر من الحديث حول هذه المسألة ، ولكن ذلك لا يعني أنني انتهيت منها ، بل سوف أعود إليها مرة أخرى ، وربما أكثر من مرة

البناء الفني :

من منطلقات اللاتاريخية والغريزة والإنسان المطلق يبني محمد خضير

عالمه . ولا نحتاج إلى مجهود كبير لنتبين المحتوى الرومانسي لهذه الرؤية : الطبيعة ضد المجتمع ـ السلوك الغريزي الصحي ضد الأحباط الذي يسببه التنظيم الاجتماعي ـ أصالة الميثولوجيا والموروثات البدائية ضد التسطيح وغياب الروح الجمعي الحضاري ـ اللاوعي الجمعي ضد ضوابط العقل . . .

ونظراً لأن هذه الرومانسية البدائية تأتي متأخرة عن عصرها ، إذ تأتي في عصر الواقعية وانتصار الفكر العلمي ، فهي لهذا قد اكتسبت ملامح خاصة ، تمثل استفادتها من الواقعية ، والتجارب الفنية المعاصرة . وقد تجسد ذلك في خصائص بنائية وتعبيرية عند محمد خضير نوجزها في ثلاث نقاط أساسية :

١ ـ الغنائية ، وإسميها كذلك حتى أميزها عن الشعر .

٢ ـ التشيئية .

٣ ـ سمات خاصة في البناء التكنيكي .

الغنائية :

تمييزاً للغنائية عن الشعر فإنني أستعمل مصطلح الشعر هنا بمعنى التكثيف والكشف اللذين ينخرطان في صميم البناء القصصي ؛ بينما أعني بالغنائية ذلك التدفق الانفعالي والبلاغي الذي يقتحم البناء القصصي أو يفيض عنه .

والغنائية في هذه القصص ، إذا فصلناها عن وظيفتها البنائية ونظرنا إليها بذاتها ، فهي شعر حقيقي ، يصل إلى حد من الروعة يجعلها توضع في قمة الشعر العربي . ولكن الغنائية في هذه القصص تأتي كثيراً تعليقاً فائضاً عن الأحداث أو مقحماً ، وتكون في الغالب مجهولة المصدر . فهي ليست ما

يدور من تداعيات الشخصيات ، وليست صوت المؤلف الذي يروي الوقائع ، ولكنها نوع من البهجة الغامرة والحماس الذي يتوازى مع الوقائع القصصية أو يطفو فوقها .

أي أننا ، بكلمة أخرى ، إزاء بناء ممتزجين ، إلا أنه يسهل التمييز بينهما : أحدهما قصصي والآخر غنائي .

في قصة (شجرة الأسماء) مثلاً تحكي الصبية عن صندوقها . يسألها الصبي :

« ـ ماذا يحتوي صندوقك ؟ » .

فتجيبه الصبية :

« ـ أشياء عديدة وجدتها على الساحل . . تجدني هنا حين يكون الماء جزراً ، بعض الأيام أعثر على نقود وخواتم وسكاكين . . . » .

ثم يختلف السياق فجأة وتمضي القصة هكذا :

« أيمكن تصور صندوقها العجيب ؟ أتراه يشبه صندوقاً صينياً مرصعاً بالعاج ومزيّناً بزيت كبد الحوت وبالعنبر ، نقش غطاؤه برسوم جنيات الماء ورسوم طيور البحر المنقرضة والثعابين السود . . . » .

هل يمكن أن نطلق على هذا البناء مصطلح الكولاج ـ القص واللزق ـ الذي استعمله دوسباسوس في أعماله الكبرى ؟ لا أعتقد ذلك ، خاصة عندما نجد هذه الغنائية تتخذ طابعاً تفسيرياً ، منفصلاً عن الأحداث ومتعالياً عليها كهذا النص الوارد في قصة (الشفيع) :

« واستمر في حوش المنزل لغط سريع يختلف عن الكلام اليومي الصريح . يتخلله ذلك التسلل البطيء من النزل ، ثم ذلك السكون الذي

أعقب حريق الخيام في برية (الغاضدية) مترشحاً من السماء ، وأصبحت تلك الأذرع المحدودة في أعالي النزل أكثر إيماء ، وحيث تومىء الأذرع ، الإيماء الغامض ، بزغت النجمة الأولى ، النجمة الحزينة البعيدة في زرقة السماء البنفسجية الداكنة ، وكأنها دمعة (الحسين) التي سالت وتشربتها الرمال الملتهبة ثم تبخرت وتناسخت إلى نجمة يزداد تألقها في أيام عاشوراء ، وفي أيام زيارة (الأربعين) . . . » .

من الواضح أن الكاتب هنا ـ رغم قلة معلوماتي عن الموضوع ـ يحاول أن يدمج التاريخ الماضي بطابعه الميثولوجي مع جو الاحتفال ، ولكن ذلك الدمج يتم بأدوات تشبيه تجعل كل ما يأتي بعدها مجرد توضيح ، وبالتالي ، عاجزاً عن الارتباط العضوي بالسياق ، أما نسبته إلى دوسباسوس فيتطلب إنفصالاً انفعالياً وانفصالاً في السياق بحيث يدع المؤلف للقارىء ذاته أن يقوم بعملية الربط والادماج الإنفعالي معتمداً على الجو المشابه للواقع الذي خلقه هذا الانفصال ، وعلى استعمال الذكاء .

وهذه كلها غير متوفرة في المثال الذي ذكرناه منذ قليل .

ونستطيع أن نتبين هذه الغنائية ، أيضاً ، في أجزاء كبيرة من حوار هذه القصص . إذ يتخذ هذا الحوار نبرة غنائية ، عالية النبر . وهي تتم هنا على حساب الواقع ، وضد منطق الشخصية التي تلقي هذا الحوار . لقد حاولت أن أتصور شخصيات من البيئات الشعبية والفقيرة تقول هذا الحوار فلم أستطع . لقد عجز خيالي عن ذلك . وهذا من شأنه إلى حد كبير أن يجعل من الفخامة البلاغية شيئاً قريباً من النكتة . ويمكننا أن نستعيد في أذهاننا ذلك الأسلوب الفكاهي الذي يجعل شخصيات تنطق بأسلوب فوق مستواها .

لنأخذ مثالاً على ذلك قول الزوجة في قصة (تقاسيم على وتر الربابة) لزوجها :

« ـ كل مساء اغتسل . . وكأنك معي تحت ثيابي وفي شعر رأسي . في كل مكان هنا . . هنا . . تحت أصابعي . » .

وتتضح المفارقة هنا ، عندما نعلم أن هذه الزوجة عاجزة عن قراءة الجريدة ، فمن الصعب ، فعلاً ، تصورها وهي تلجأ إلى تلك التشبيهات الدقيقة .

أو مثل قول المومس السابقة في قصة (المئذنة) :

ـ « إنني هنا أزور عشي المحرم » .

فمن الغريب أن تسمي مومساً الحجرة التي كانت تمارس فيها البغاء بالعش ، كما أن كلمة عش لا يطلقها على مكان السكنى إلا تلك الكتابات الرومانسية المفتعلة التي تتحدث عن « عش الزوجية » أو « العش السعيد » . ثم ما الذي جعله محرماً ؟ ومن حرمه عليها ؟

إن هذا التعبير بغنائيته الفجة وافتعاله يصعب توقع صدوره عن مومس محنكة مثل بطلة القصة .

وفي قصة (أمنية القرد) تقول الفتاة العاملة لزميلتها :

« ـ كما قلت أنت سابقاً . نحن دجاجتان عزيزتان ، دجاجتان غريبتان مرتعبتان تلقطان الحب من صحن واحد » .

من الممكن أن تقول هؤلاء النسوة معان كهذه ، ولكن صياغتها على هذا النحو ، دون تصور لكيفية صدور العبارات الأصلية عنهن هو ما أشير إليه هنا . والمسألة هنا ليست مجرد حسن صياغة ، وفخامة لغوية ، بل إن هذه العبارات ، بهذا الأسلوب ، أقرب أن تشير إلى غربة الإنسان في الوجود منها إلى شكوى فتاتين مسحوقتين .

كما نلمس هذه الغنائية في النهايات الشبه خطابية ، ذات النبرة المرتفعة التي تختتم بها هذه القصص . فقصة (أمنية القرد) تنتهي على هذا النحو :

« كان سريرها مشوشاً ، فاستقلت عليه ، بانتظار الخيول التي تقبل من الحائط ، مسرعة نحوها » .

والخيول هنا مرسومة على سجادة معلقة على الجدار المواجه لسرير الفتاة . والخطابية هنا تتضح بكون الخيول رمزاً ، وأن ما تريده الفتاة بالفعل هو اجتياح عنيف من رجل ما ؛ وأن توقعها للاجتياح من قبل الخيول هو صورة بلاغية . وتفجؤنا هذه النهاية لسبب آخر ، وهو أن هذه القصة مكتوبة في غالبها بجرس هادىء . تعبر فيه الحركة الخافتة عن التوتر الانفعالي الكامن تحتها .

كما تنتهي قصة (الشفيع) على هذا النحو :

« وعادت المياه الصافية المتدفقة من فواصل المرمر تسيل بحفيفها الناعم ـ وانتظرت الإمرأة الحبلى أن يغرقها نهر المرمر ثانية بلذته الغريبة ـ وتوهجه المضيء » .

تتجسد خطابية هذا الختام ـ بالإضافة إلى كونه أغنية لمشاعر الإمرأة أكثر من كونه تصويراً له ـ بأنه ترديد لوصف قيل قبل ذلك ، فأصبح أشبه بقرار الأغاني الحماسية .

ونستطيع أن نستمر طويلاً في سرد الأمثلة التي تشير إلى ذلك النبر العالي الذي تختتم به هذه القصص ، والذي يهدف إلى اجتذاب انتباه القارىء ، هاتفاً به :

ـ « إنتبه . هنا مغزى » .

التشيئية :

محمد خضير فنان مقتدر ؛ ورغم جمال غنائيته فقد أدرك بحسه الفني أنه يتحتم معادلتها بعنصر موضوعي ذات كثافة وثقل واقعيين . وقد أقام محمد خضير هذا العنصر الموضوعي من شيئين : المعمار القصصي (وهو ما سوف نتحدث عنه بعد قليل) والتشيئية . وأنا أستعمل تعبير التشيئية هنا بمعنى التركيز على عنصر المكان بهدف أن يجعل منه عنصراً بنائياً في العمل الفني ، وعنصر معادلة ، لا مجرد أطار عام توضيحي للقصة . وهذا يعني أنني استعملها على نحو يختلف عن استعمالها المألوف إلى حد ما .

وكما أن الغنائية موازية للبناء القصصي وليست منبعثة منه تبدو التشيئية كذلك فائضة عن البناء القصصي إلى حد كبير ، أو هي ، على الأقل ، تحتل حيزاً أكبر من وظيفتها في المعمار القصصي . يتمثل ذلك في كثرة التفاصيل المرهقة وخاصة تلك التي تكون في بداية القصة ، قبل أن ندخل في احداث القصة .

في حديث محمد خضير المنشور في مجلة الأديب المعاصر يقدم نظرية كاملة حول دور الوصف في القصة فيقول : « أسلوب الوصف يحقق حضوراً مجسماً للعالم . فعبر الجزئيات والتفاصيل يخلق الوصف عدة مستويات للنظر إلى العالم . إنه كإضافة عدسة مقربة ذات أبعاد مختلفة إلى آلة التصوير . وهو كأسلوب موضوعي سيحد من تجاوز القصاص أو تدخله في صميم أحداث القصة . . . »

وفي هذه الفقرة وكذلك في الأجزاء الأخرى من الحديث قضايا كثيرة تحتاج إلى نقاش . ولكنني سوف أقتصر هنا على قضية واحدة منها هي خلق عدة مستويات للنظر إلى العالم من خلال الجزئيات والتفاصيل . يتصل بهذا ما قاله السيد خضير عن العين الانسانية « كملتقطة ، أو ملاحظة أو عاكسة للمرئيات . . . » .

إن هـذه الفكرة التي يـطرحها الأستـاذ محمد خضـير مبنيـة عـلى أن الوصف القصصي مساوٍ لرؤ ية العين للعالم الخارجي . ثم تقدم فرضاً آخر وهو أن العين تلتقط تفاصيل الواقع ثم تجسمها في صورة .

ولكن الاعتراض على هذا الطرح يأتي من أكثر من جانب . فالوصف في القصـة لا يخاطب عـين القارىء بـل خيالـه . لأن الوصف مـركب من كلمات والكلمات ترمز إلى مشهد .

المسألة الأخرى أنه لا العين ولا الخيال ينطلق من التفاصيل المكوِّنـة للصورة ، ثم ينتقل إلى الصورة المكوَّنة من التفاصيل . بل أن العين تلتقط الصورة أو المشهد بكليته ثم تنتقل بعد ذلك إلى التفاصيل .

المسألة الثالثة أن الصورة أو المشهد تثبت في الذاكرة ويستطيع الخيال أن يكوّنها إذا ارتبطت بإطار إنفعالي ، والإطار هنا هو التوتر الدرامي .

وبكلمة أخرى ، أن اعتـراضي على وجهـة نظر الكـاتب تقوم عـلى أساس أن الخيال يستطيع استيعاب وتركيب التفاصيل إذا ألَمّ بالصورة الكلية أولاً ؛ وأن هذه الصورة الكلية لا يعبأ الخيال بتسجيلها والاحتفاظ بها إذا لم يرافقها انفعال ما . إن وصف تفاصيل وجه ما ، مثلاً تظل بلا معنى إذا لم يعرف القارىء أنها تخص وجهاً محدداً ، كما أن هذا الوجه لن يبقى في الخيال طويلاً إذا لم يرتبط بشخص ما ، ينخـرط في إطار نسيـج انفعالي ـ هـو هنا النسيج الدرامي .

من هنـا تصبح مقـارنة العـين بالكـاميرا غـير واردة . لأن الكاميـرا محـايدة ، بينـما العين مليئـة بالتحيـزات : الانفعـال ، الأفكـار المسبقـة ، التكييف الثقافي ، التركيب النفسي وهكذا . . .

إذن ، فالمسألة هنا ليست مسألة عين ملتقطة وعاكسة ومـلاحظة بـل مسألة بناء ديكور لمشهـد في إطار تـوتر درامي . والمشكلة في الـوصف عند

الأستاذ خضير أنه لا يكتفي بالإكثار من الوصف التفصيلي لمشاهد لم تدخل ضمن الإطار الدرامي ـ ولكنه كثيراً ما لا يمنح وصفه الثقل والملمس الواقعيين ، بل يضفي عليه غنائية تجعل الكثير من الأوصاف صفات معنوية أو تشبيهات أو استعارات أكثر من كونها تفاصيل ملموسة . ويكفي أن نسترجع وصف الكاتب في قصة (الشفيع) لتوقع المرأة الحبلى أن يغرقها نهر المرمر بلذته الغريبة ، وتوهجه المضيء .

ولهذا السبب ، او لهذه الاسباب مجتمعة ، اقول ان الاوصاف الكثيرة والمسهبة في قصص المؤلف ترهقني كثيراً وكثيراً ما اعبرها دون ان استوعبها .

المعمار القصصي : أود في البداية أن أسجل اقتناعي أن المنطلق الأساسي عند الفنان هو أحد المعطيات التي تؤثر ، وربما تحدد المعمار القصصي . ولكنني أقر في الوقت ذاته أنني لم أدرس هذه المسألة دراسة كافية وأن أخرج منها بنتائج محددة . وذلك يعني أنني لم أتوفر على دراسة مسألتين تتعلقان بهذه القضية :

الأولى : كيف يؤثر الموقف الأساسي على المعمار القصصي ؟

الثانية : لم أحاول أن استخرج القوانين والأسس التي تحدد العلاقة بين الطرفين .

على هذا الأساس الذي تنقصه الصلابة ، كما هو واضح ، سوف أحاول هنا أن أجيب على سؤالين محددين :

١ ـ هل انعكست لا تاريخية هذه القصص على معمارها ذاته ؟

٢ ـ هل عبر المعمار القصصي في هذه المجموعة عن ذلك المنطلق اللاتاريخي الذي أشرنا إليه ؟

سوف نحاول تحليل هذه القصص تأسيساً على هذه الأرضية . ولنبدأ بقصة (المئذنة) .

إن المحور الأساسي لهذه القصة هو ذلك الصراع الذي يدور في داخل إمرأة كانت مومساً سابقة ، وأصبحت تعيش الآن في كنف رجل يحبها . وموضوع الصراع هو : هل تعود هذه المرأة إلى سابق حياتها كمومس أم تستمر في العيش مع هذا الرجل الذي أحبها ورعاها ؟

وتفجر القصة الصراع في لحظة كانت فيها المرأة غريزة مطلقة . وتلك هي لحظة يقظتها من نوم ما بعد الظهيرة . فقد ظلت المرأة بين النوم واليقظة في تلك المنطقة اللاتاريخية حيث عناصر اللاوعي والغرائز تسيطر في حين تكون ضوابط الوعي شبه منعدمة .

والقصة تصف هذه اللحظة بغنائية رائعة حيث تتزاوج الدلالة البعيدة مع المعنى المباشر . مثل :

« . . . بينما أنبأها خدر عينيها المفتوحتين كمحارتين طريتين إنها ملقاة في برية تنتمي لعصر سحيق . . . » .

« ولفترة ـ ككل فترة تعقب القيلولة ـ والتي تشبه عبور قنطرة فردوس استطاعت أن تزيح عنها أبخرة النعاس المعطرة بروائح النعناع والقرنفلات البرية التي تزهر في مرج قصي . . . » إلى حيث تعود ثانية : « فتعرف مكانها الضيق المنخفض كعلبة ثقاب . . . » .

إن كلمات : « المحارة ، برية ، عصر سحيق ، فردوس ، النعاس المعطر بروائح النعناع والقرنفلات البرية . . . . » تضيف جمالاً خاصاً إلى تلك اللحظة بما تضفيها عليها من غنائية وشاعرية . ولكنها ، في الوقت ذاته ، تحمل إشارات واضحة إلى المرحلة السابقة للتاريخ الإنساني : مرحلة الفردوس الذي طرد منه الإنسان لأنه اكتسب الوعي ـ أكل من شجرة معرفة

الخير والشر ـ فبدأ التاريخ ، والمجتمع ، والمعاناة مع ذلك التاريخ . إنها تلك المرحلة التي لم يكن يعي فيها الإنسان إنفصاله المؤلم عن الطبيعة .

وليس هذا ما يختزنه الإنسان ويحلم بالعودة إليه ، بل يحلم بالعودة إلى الطبيعة كجزء منها ، إذ يعبر قنطرة إلى الفردوس الذي يحتفظ به في لا وعيه ويبتعث معه ، ومن داخل الذكرى روائح الطبيعة البكر .

كانت رغبتها إلى الجنس لا تقاوم ، ورجلها الذي كان يمكنه أن يرضيها لن يعود إلا في المساء . ولكن ذلك الشوق إلى الرجل قد ولد في لحظة خاصة ، حيث استثيرت الغريزة بكل زخمها اللاتاريخي ، وأصبحت غريزة مطلقة ، فإنها تحتاج إلى كل معطياتها التي كانت لها في ذلك العصر اللاتاريخي . . . إنها تحتاج إلى كل الضوء والصخب الخارجي وإلى كل ذكورة العالم . لقد احتجزها رجلها « سنة كاملة حبست فيها تتنقل بين السرداب وغرف البيت ، بين جدران من الريش تحجب الأصوات المبهجة والحياة الصاخبة المتلاحقة . . . كما أن شوقها إلى كل ذكورة تجسد في ماضيها كمومس ، حيث « مئات من الأقدام تدوس وجهها وشعرها وفخذيها لتحيلها هشيماً آخر النهار ، هشيماً لا تقاوم لذته » .

وأخذت المرأة تستعد للمناسبة ـ تعد جسدها وليمة لمئات الرجال الذي سوف يأخذونها بعنف وقسوة . وتستقبل تلك المتعة ـ متعة الاغتصاب العنيف القاسي مقدماً . إن لذة باردة مدنسة تجتاحها عندما وخز دبوس حليتها الزجاجية لحم صدرها . إن كلمة مدنسة هنا لا تشير إلى رأي الكاتب في نوع تلك اللذة ، ولكن الدنس هنا يعني منح الذات خارج العرف وخارج كل المواضعات الاجتماعية .

وأخذت الحجرة نفسها تحتفل بقرارها أن تعود مومساً ، وتمنح نفسها للجميع دون تمييز :

« وعلى جانبي النافذة كانت جواري السجادتين المعلقتين تبارك اشتياق القلب المدمر على مرآة منضدة الزينة ، كما أن قطط وغزلان سجادتي جانبي الباب كانت تشارك في رقصة التآلف على مرآة الخزانة ، وإذا ما استمرت السجادات المعلقة تغدق حباتها المعتقة هذه من دون حركة للأمام أو للخلف ، فهي ستعتقد أنها تنطلق كجارية بغدادية في ساحة صيد واسعة تطارد الشمس والغزلان الرشيقة . . . » .

وتبدأ بصخب الحياة وضجيجها وأصواتها . تسير في الشوارع ، وتمر بين الحدائق التي تصخب بذلك المزاج من البهجة والحسية التي يطلقها جو حار مثقل بالروائح والرطوبة . إن المشهد الوحيد المقبض هو ذاك الذي يذكرها برتابة وقبح الحياة الزوجية :

« . . . وأمامها كانت إمرأة ضخمة تدفع عربة صغيرة يجلس فيها ثلاثة أطفال ، وكانوا يتحركون من دون صوت في موكب مقبض » .

هل بقي لها ، بعد هذا ، مجال للاختيار والتردد ؟ أن هذا المشهد يشير لها بوضوح صارم إلى المصير الذي سوف تنتهي إليه إذا ظلت مع رجلها . إنه إنذار يشرح لها بقوة واقعها ، ويدعوها إلى الانطلاق الغريزي .

ها هي تسير ملكة مشتهاة ، ومدعوه إلى البهجة الغامرة . الشارع ، البهجة ، الاستمتاع كان « يخصها وحدها » والعالم الصاخب يعد أداته لافتراسها . أن جميع العيون متجهة نحوها وكأنها « شكت بسلك طويل واحد » .

وبعد هذا تسرع أحداث القصة . إنها تصل إلى البيت القديم الذي كانت تمارس فيه البغاء . يبغتها ويخيب أملها أن صورة البيت التي كانت في ذهنها مختلفة عن الواقع . لقد أضفت غريزتها الجامحة على ذلك البيت صورة

الفردوس المفقود ـ الغريزة المطلقة ، الصخب والضوء عطر الربيع ـ ولكن الواقع أبلغها رسالته .

« كنت أحسب أن أمكنتي القديمة ستبدو جميلة في عيني ثانية وأنها ستعيد لي بعض طمأنينتي . وكم أنا واهمة الآن ! كم يبدو كل شيء موحشاً الآن ! » .

إنه مكان يدعو كل من يعيش فيه إلى هجرة ، يدفع أصحابه بعيداً عنه :

« وحتى المئذنة ليست كما كانت ، فقد هجرها لقلقها الذي سكنها طويلاً » .

ولكننا قرب نهاية القصة نكتشف موقفاً جديداً قد طرأ ، ولم يسبقه أي تمهيد . إذ يتبين لنا أن لها أبنة في ذلك البيت ، وإنها قادمة لتزورها ، وتدفع النقود لصاحبة البيت التي تقوم برعايتها .

إن الغريب في الأمر أننا لم نجد إشارة واحدة إلى هذه الطفلة طيلة القصة سوى ذلك الإيماء إلى الموكب العائلي المقبض . كيف غابت تلك الطفلة عن قلب أمها طيلة ذلك الوقت وخاصة أن البيت ليس مجرد مكان تمارس فيه الاستمتاع الجسدي ، ولكنه أيضاً البيت الذي تعيش فيه ابنتها . إن هذا شيء عجزت عن تفسيره وقبوله .

عندما ننتهي من قراءة هذه القصة نجد أن المؤلف قد ضحك علينا ثم وقع في المأزق هو نفسه . وذلك حين أقنعنا أن هنالك مشكلة حيث أنه في واقع الأمر لا يوجد أية مشكلة . إن المسألة كلها محسومة منذ البداية .

إن اللحظة التي إنطلق منها الموقف كله هي لحظة مراوغة ، لا تعيش مع الإنسان إلا في لحظات اليقظة الأولى . وهي وإن نبهت الغريزة والرغبة

في الإنطلاق بكل جموحها فإن الواقع سوف يعيد للإنسان توازنه وموضوعيته . لا أحد يظل أسير خدر النوم والقرارات التي تتخذ في ذلك الوضع تنتهي سريعاً .

كما أن الرجل ـ الحبيب ـ الزوج كان يملك حضوراً طاغياً حتى في حالة غيابه :

« مكان زوجها فارغاً ، وكانت وسادته الريش . . . تستكين مثل قلب أبيض . . . » .

المشكلة ليست مستحيلة الحل ، فالزوج سوف يعود بعد ساعات قليلة ، وهو وحده الذي يملأ كيانها كله . إنه يصبح متخللاً للعالم كله كحركة نابضة ، مستكنة في الموجودات : « . . . ترجيع نبض الوسادة القلب يشدها لحضور زوجها الخفي . . » .

ومنذ سنة ورجلها يمنحها « حباً وعسلاً » . . فمن أين جاء وهم الصراع ، وهم أن هنالك مأزقاً تعيشه المرأة ، يجعلها في كل لحظة تتخذ القرار بالعودة إلى حياتها (الجميلة) السابقة ثم ترتد عن هذا القرار وتصرخ : « كلا . كلا » ؟

لقد طرح لنا المؤلف المستوى الأول من الصراع وجعله صراعاً بين لحظة الصحو من النوم وبين منطق الحياة الواقعي الذي لا يتميز فقط بواقعيته ولكن بقدرته على حل كل الاشكالات : فهنالك الرغبة ، وهنالك من هو قادر على تحقيقها على خير وجه . ومثل هذا الصراع هو صراع غير متكافىء ؛ فالحياة اليومية لها قدرة خارقة على مسح النتوءات العابرة ، من أمثال النزوات التي تأتي في اللحظات الأولى من اليقظة من النوم ، دون مجهود يذكر . ولكن المؤلف ـ حتى يوهمنا بوجود صراع ـ لجأ إلى حيلة تكنيكية . وتلك بأن أغرق في وصف لحظة الصحو من النوم والدقائق

القصيرة التي تلتها ، بينما أوجز في تقديم جانب الحياة اليومي . ليس هذا فحسب بل هو جعل تلك اللحظات الأولى خالصة للجانب الغريزي ، وأهمل تداخلات المنطق الواقعي منها . فهو مثلاً لم يذكر لنا أن المرأة قبل خروجها قد أخذت النقود لتدفعها إلى صاحبة البيت إذ لا يمكن أن تكون هذه النقود قد وجدت صدفة في ثيابها . إن لحظة كهذه لا بد أن تصرفها ولو لبضع ثوان إلى التفكير في ابنتها ، وفي مشكلة النقود أصلاً .

ولا أعتقد أن المسألة هنا هي مجرد لعبة تكنيكية ، بل هي انحياز واضح لما تمثله لحظة الغريزة عندما تعلو وتزيل معها كل ضوابط الوعي ، وكل حس واقعي . إنها إصرار على تصويره للغريزة الجنسية بأنها اجتياح . وبكلمة أخرى أن انحياز المؤلف لتلك اللحظات وإسقاط الجانب الآخر من الموقف هي انحياز للاتاريخية انعكس في البناء الفني .

الشيء الآخر الذي خلق عندنا الوهم بوجود صراع في نفس الشخصية الأساسية في هذه القصة جاء من خلال محاولة اقناعنا بمباهج البغاء ، وذلك على إعتبار أن الشوارع والحدائق الخضراء والزهور وبهجة الحياة وصخبها ملازمة لحياة البغاء . ونستطيع أن نتبين أن هذا الربط بين الاثنين لا ينطلق من واقع حياة البغاء ، ولكنه جاء من الربط بين الانطلاق الغريزي الذي لا يحده عرف ولا حدود وبين الطبيعة الخضراء المنفسحة . أما الربط بين البغاء في حياة هذه المرأة والطبيعة الرحبة فهو أمر غير مقبول لسببين :

الأول : إنه لا يمكن لمومس تقبع في حجرتها وطابور الرجال يتعاقب عليها الواحد بعد الآخر ، كل واحد لدقائق أو ربما لثوان معدودة ، أن تملك رحابة العالم الخارجي وبهجته ؛ ولا حتى بهجة الغريزة الجنسية ، لأنه لا يمكن لأية إمرأة أن تستمتع بالجنس من مضاجعة سريعة . أما بالنسبة للعالم

الخارجي فالمومس منفية عنه لأنه ملك للقيم الاجتماعية والحياة اليومية ، وهذان لا يقبلان المومس في إطارهما .

الثاني : قد تبين لنا أن سجن زوجها هو مجرد خرافة ، ودليل ذلك أنها استطاعت أن تخرج حين أرادت ، وتستمتع بالحدائق والشوارع ، وتزور بيتها القديم دون أن يعيقها عائق . بل من الواضح أنها تخرج بشكل منتظم لتزور ابنتها . . . كل ما هو مطلوب منها أن تكون موجودة في ساعة المساء حين يعود زوجها .

ولسنا وحدنا الذين وقعنا في الوهم ، بل أن الكاتب ذاته قد وقع في نفس الشرك . وذلك حين تصور أن شوق المرأة للجنس غير مرتبط بموضوع . وإنما هو شوق مطلق ، غير تاريخي ، وغير مرتبط برجل محدد . كما أن معرفة المؤلف بفزيولوجية الجنس عند المرأة تعاني نقصاً واضحاً ، إذا اعتقد أن الجماع وحده يؤدي إلى الاكتفاء عند المرأة ، كما هي الحال عند الرجل .

ولهذا السبب حسب أن الرغبة تجتاح المرأة فتقف أمام بيتها وتدعو كل ذكور العالم إلى جسدها بالتناوب . لو كانت بطلتنا من هذا النوع ـ إن كان لمثل هذا النوع من وجود ـ لما رضيت أن تحب رجلاً وترتبط به ، لأن هذا الحب والارتباط تكييف اجتماعي للجنس ؛ أما إذا كانت إمرأة كبقية النساء تخضع غرائزها للتطويع الاجتماعي ، فلا توجد مشكلة أصلاً ، ولا صراع بالتالي .

وينسحب هذا الفهم غير التاريخي وغير الواقعي على القوادة صاحبة بيت البغاء . إذ جعلها مؤمنة بنظرية الغريزة المطلقة . فهي عندما تحاول إقناع المرأة بالعودة إلى حياتها السابقة لا تجد ما تقوله سوى ترديد هذه العبارات :

« ـ إنني أعرف زهرتي كما لا أعرف فتاة أخرى . . .

ستذبلين ولن تجني غير الحسرة . لا أريد أن يذبل قلبك هكذا » .

« ـ إصعدي ، أنت عاقلة أيضاً » .

« إنني أدعوك مرة أخرى . حققي لعمتك أمنيتها . . » .

« ـ أنا أعرف كيف تقضين أيامك . إنك تأكلين قلبك . . . »

لو كانت توجد فعلاً قوادة من هذا النوع لأفلست بعد يوم واحد . أن القوادة التي تستحق هذا الإسم لن تكون بهذا الغباء بحيث تخاطب مومساً محنكة وذات خبرة طويلة . إنك حين تمارسين البغاء فلسوف تستمتعين جسدياً . هذا منطق تستعمله القوادة مع طالبة مراهقة من المدرسة الثانوية . إن القوادة تعلم جيداً أن المرأة لا تستمتع حين يتوارد عليها طابور من الرجال . وتعلم أنه بين خارجتين على النظام الاجتماعي في سبيل الكسب المادي لا ينفع الرجاء ولا الاستعطاف « حققي لعمتك أمنيتها . . . » .

في مثل هذه المواقف سوف يكون للقوادة منطقها العملي الصارم والذي سوف يكون ، في الوقت ذاته ، تاريخياً وواقعياً للغاية : الرجال ليس لهم أمان ، شهوتهم تتحكم فيهم ، فلا تجعلي نفسك معلقة برضاهم . هذا الرجل تزوجك لأنه يشتهيك ، ولأنك ما تزالين في قمة شبابك . وغداً سوف يتخلى عنك عندما يضجر منك ، وساعتها سوف يكون شبابك قد ذوى ولن تصلحي حتى كمومس . . وحينذاك لن تجدي الطعام لك ولابنتك وسوف يتخلى عنك الجميع . .

أما هذا المنطق الغشيم والمراهق الذي تحدثت به هذه المرأة المجربة فمستوحى من فكر رومانسي يرى في حياة البغاء صورة للإنطلاق الغريزي

الكامل ؛ في حين أن البغاء يمثل قمة ما جاءت به المجتمعات التجارية والرأسمالية من منطق : كل شيء للبيع والشراء حتى الجسد والروح .

إن هذا عنصر آخر من عناصر ضعف هذه القصة إذ لا يوجد صراع حقيقي فيها لأن الطرف الآخر باهت وعاجز حتى عن تقديم مناقشة محكمة .

تظل هناك مسألة أخرى وهي أنه في هذه القصة ، ولو ظاهرياً ، الذي ينتصر هو مؤسسة الزواج على الغريزة الجنسية على إطلاقها ، فكيف نفسر ذلك ؟

إن هذه المسألة هي مسألة شكلية . فتمجيد الغريزة كمعطى مطلق هي التي تحتل الجزء الأكبر والأكثر جمالاً من هذه القصة . كما أن عودة المرأة إلى مؤسسة الزواج كانت نتيجة لخيبة أملها في المكان الذي سوف تمارس فيه البغاء .

ولكن الذي أهم من ذلك كله هو السبب الذي جعل المؤلف لا يحسم الموقف لصالح الموقف الغريزي المطلق . إنني أعتقد أن هذه القصة هي إحدى قصص الأستاذ محمد خضير المبكرة ، والتي ، فيما يبدو ، أعاد كتابتها فيما بعد .

ما الذي جعلنا نقول هذا ؟

لا بد أن كل مثقف عربي قد مر في عمره المبكر بمرحلة رؤية المومس بإطار رومانسي يعتبرها فاضلة في الأصل ، ولكن الظروف الاجتماعية هي التي جعلتها تعمل كمومس . كان ذلك تجسيداً لمشاعر مراهقة الشاب العربي المكبوت ، وبسبب هذه التنويعات اللانهائية التي قدمتها السينما المصرية والرواية العربية لرواية (غادة الكاميليا) . ويبدو أن هذه القصة قد كتبت بين مرحلتين في كتابة الأستاذ محمد خضير : مرحلة المراهقة ، وبداية

مرحلة تكون شخصية متميزة للكاتب .

إن هذه القصة تحمل ملامح المرحلتين ، ولكن الذي انتصر شكلياً هو فضيلة المومس .

وقد ركزت على هذه القصة لأنها أكثر كشفاً من غيرها للمضمون الذي يقدمه الأستاذ خضير وإن تكن ليست أجودها فنياً .

في قصة (الشفيع) يبدع الكاتب في وصف الحركة الخارجية للموكب ؛ إننا ننجذب إليه ونستغرق فيه من خلال شاعرية تجاوز فيها الكاتب غنائيته . ففي هذا الجو الذي يتخطى فيه الانسان واقعه اليومي ويندمج في مجال إنفعالي درامي تتحرك المرأة الحبلى ، معلقة بين إنفعالين كبيرين : المناسبة الدينية واقتراب لحظة الولادة . بلمسات قليلة يحتوينا ذلك التقارب الحميم الذي يجمع بين جمهور المشاركين في العزاء . إنه من خلال صعود المرأة الحبلى من سرداب البيت إلى سطحه ثم العودة ثانية إلى السرداب يتكشف ذلك التآلف شبه العائلي بين أناس غرباء ، تجمعوا في بيت واحد بمجرد الصدفة ، يشدهم انفعال واحدٍ إلى بعضهم . إن تلك الحركة التي اتخذت شكلاً طبيعياً واعتيادياً داخل البيت واعتبار الساكنين زالت الغربة بينهم وبين المرأة قد طرح بشكل واقعي ، وربما عملي أيضاً ، تلك الإلفة التي تجمع بين جميع المشاركين في إحياء ذكرى مقتل الحسين .

ويحتوي ذلك التآلف المكان كله ـ المدينة كلها ـ . فحين يغيب زوج المرأة الحبلى يبدو ذلك وكأنه خارج من بيته ليؤدي عملاً ما . أي أن المدينة لا تبتلعه ، ولا تغيبه. ثم تخرج المرأة إلى سطح البيت فتشاهد زوجها وهو يحمل السفينة المشتعلة ويدور بها ، فلا تفاجأ باكتشاف وجوده ولا فعله : نكتشف ذلك حين سارت في الشوارع متجهة إلى الضريح المكتظ بالزوار . ترى زوجها قربها فترى ذلك أمراً طبيعياً فتقول له بهدوء :

« ـ رأيتك تحمل السفينة وتدور بها وحسبت أنك ستلقي بها على الناس .

ـ من أين رأيتني ؟

ـ من السطح . . » .

والرجل يشعر بالإلفة والعلاقة الحميمة بالمكان حين يرفع السفينة ويدور بها وحين يطرح سؤاله على زوجته : « من أين رأيتيني ؟ » . إن الحوار يمضي بينهما يكشف أكثر مما يقول . . . حوار بين اثنين يجمعهما تاريخ مشترك وإنفعال مشترك مع الآخرين ، فلا يقولون الأشياء المفهومة ضمناً بينهما ، بل يومئون إليها مجرد إيماء .

ومن خلال هذه الرقة في التعبير ندرك ـ ونشعر ـ بعمق ذلك الاحساس الذي كان يسيطر عليها وهي تنتظر الوضع ، وتنتظر معه ذلك الاجتياح الانفعالي الهادر .

إن روعة هذه القصة تكمن في أن كل ما هو لا تاريخي فيها ـ عدا إستثناءات قليلة سنتحدث عنها بعد قليل . قد وجد إطاره الواقعي وبالتالي التاريخي . أن الولادة عملية غير تاريخية لأنها تعود بالمرأة إلى وظيفتها الطبيعية في أنها جهاز لاستمرار النوع . كما أن هذا التوقع للاجتياح الجسدي هو أيضاً إحساس غير تاريخي . ولكن هذين المعطيين يلتحمان بالواقع من خلال عمليات معقدة ومعروفة مثل إرضاء الزوج ، الرغبة في الحصول على تميز إجتماعي وهكذا . وهما هنا ينخرطان في صميم واقع تاريخي محدد وهو الواقع الديني عند قطاع محدد من الناس في لحظة من لحظات تصاعده . إن واقعين غير تاريخيين يمتزجان هنا من خلال أناس واقعيين في ظرف ومرحلة محددة فيجري تكييفهما تاريخياً . إن طزاجة اللحظات اللاتاريخية المتجسد في إنفعاليتها العالية ودراميتها تكشف

الإحساس بالواقع التاريخي وتبتره عن سياقه الراكد ، الاعتيادي فنصل إلى قمة الموقف : رغبة المرأة في أن يجتاحها ذلك التدفق الديني اجتياحاً جسدياً . إن المرأة تتمثله حتى يصبح معاشاً ، ملموساً ، ومقنعاً في الوقت ذاته :

« - . . . أيتحدثون في الليل ؟

- من ؟

- لا أعرفهم ، في تلك الغرف كانوا يتحدثون في همس ويسكتون حين أصل . أليسوا هم الأنصار الأولين ؟ في ظلام الدرجات كان هناك من يجذبني من طرف عباءتي أو يدخل يده تحت ثيابي عند بطني كأنهم كانوا يرغبون في أن أجلس بينهم وأحدثهم عن كل شيء حتى ينقضي الليل . . . آه . . يا للمساكين . . . » .

إننا نلمس نفس هذا الامتزاج بين اللاتاريخي والواقعي في قصة متميزة أخرى وهي قصة (شجرة الأسماء) . إن تلقائية وجمال هذا الحوار الذي نشهده بين الطفل والطفلة ينبع من لا تاريخية مرحلة الطفولة ذاتها حيث يتحول بواسطة خيال الطفل ما هو تاريخي ومحدد إجتماعياً إلى واقع لا تاريخي يجتاح كل الحدود .

ولكن المطب الذي تقع فيه قصة (الشفيع) هو أنها ، في أجزاء قليلة منها تدمج الميثولوجيا والتاريخ في سياق القصة دمجاً غير تاريخي . إن المؤلف لم يحاول أن يستكشف تحولات الميثولوجيا ووقائع التاريخ في الضمير الشعبي . لقد أدى هذا إلى خطأ معماري في بناء القصة أشرنا إليه من قبل ، حيث أن الرؤية الخارجية للموكب مع ساعة الغروب جعلت المؤلف يتحدث بصوته هو وثقافته هو ، وحيث خلق ميثولوجيا جديدة ووضع وقائع تاريخية في سياق جديد من خلال أدوات التشبيه . وبكلمة أخرى ، إننا

إنفصلنا لحظات عن اللحظة التي تعبر عنها القصة لنسمع صوتاً خارجياً ، مقحماً ، من إطار ثقافي في مختلف يتسلل إلينا .

وهذا ، فيما أعتقد ، هو الذي جعل الأستاذ شجاع العاني في دراسته الآنفة الذكر ـ كما جعلني أنا ـ يرى أن المؤلف باح في هذه القصة بيقين جديد تسرب إليه . يقول الأستاذ شجاع العاني :

« بقدر ما تعكس هذه القصة ـ أي قصة الشفيع ـ وقصة الأسماك من اهتمام بالموروث التاريخي الديني ، تعكس قصة الشفيع وبنفس القدر إحساساً دينياً صوفياً ، وبحثاً عن أيديولوجية متماسكة تماسكاً كلياً . ورغم أن القاص ينفي أن تكون الطقوس الحسينية قد منحته يقيناً دينياً ، فإنه من الواضح تماماً أنه قد وجد فيها ، ما يبحث عنه من يقين سيكولوجي ، وحرية داخلية عالية من المعروف أن الإيمان الغيبي يمنحها للإنسان . . . » .

وأنا بالطبع لا أتفق مع الأستاذ العاني في كون الإيمان الغيبي يمنح حرية داخلية عالية ، وأرى عكس هذا تماماً . ولكن ليست هذه هي المسألة موضوع النقاش . بل ما يهمنا هنا هو الإشارة إلى إنتقال المؤلف من تصوير الواقع إلى إسقاط مشاعره ، سواء كانت يقيناً دينياً أو سيكولوجياً ، على لحظة يعيشها أناس آخرون في عمل فني .

وأنا لا أستطيع أن أنفي أو أؤكد ما يقوله الأستاذ العاني ، ولكنني أستطيع أن أقرر أن تدخل المؤلف في فرض وجهة نظره على الأحداث قد أدى إلى خطأ في المعمار القصصي ، وذلك يعود إلى إفتقار القصة ـ في هذا الموقف ـ إلى الرؤية التاريخية للواقع .

ونأتي الآن إلى قصة (تقاسيم على وتر الربابة) . في ساعة من ساعات الليل يعود الجندي إلى بيته من الحرب بعد غياب قصير . تستقبله

زوجته بكل لهفة الانتظار والشوق إلى الممارسة الجنسية . وبينما هي تتوقع ذلك منه يتأمل الفراش المعد فيعلن :

« ـ فراش حقيقي . كم أنا بحاجة إلى النوم » .

ثم يشرح لزوجته كل ما لقي من أهوال خلال هذه الفترة القصيرة التي ابتعد فيها عنها . لقد جرح في الحرب ودخل المستشفى الذي كان قريباً من خط النار :

« ـ . . هناك كنا مئات في المستشفى . . نسمع المدافع باستمرار . . . الطائرات كانت تقصفنا باستمرار . أسمعها تهبط وحين تنفجر قنبلة ينقطع تنفسي وبصري وكأني أهبط في حفرة ضيقة عميقة من دون قرار بسرعة مذهلة . يهتز المبنى فيسقط الجرحى على الأرض من أسرتهم ثم يموتون . »

ولكن الزوجة لا يبدو أنها اهتمت بذلك فهي تنطلق قائلة رداً على سؤاله إن كانت قد اغتسلت :

« ـ كل مساء أغتسل . . وكأنك معي تحت ثيابي . وفي جيوبي وفي شعر رأسي . في كل مكان . هنا . . هنا . . تحت أصابعي . »

وتراوده الزوجة عن نفسه بعد أن شرح لها كل ذلك وغيره ، وبعد أن أخبرها أنه جريح ومرهق ، فيقول لها :

« ـ لا أرغب في ذلك الآن . » .

فتعتقد أنه لا يريد أن يمارس الجنس معها بسبب الطفلين النائمين ، فتقول :

« ـ أنصعد فوق ؟

ـ كلا . أخرجي لتملأي المدفأة نفطاً .

ـ فيها نفط يكفي . » .

وتعاود المحاولة مرة أخرى ، فيقول لها :

« ـ لا أرغب في ذلك ، كريمة » .

إن اعتبار الغريزة معطى مطلقاً ، خارج الظرف الاجتماعي ، وبعيداً عن كل ما حققته الحضارة من علاقات إنسانية تحتوي في داخلها على الحب والمودة والحنان والشفقة قد أساء كثيراً إلى فنية هذه القصة . فالموقف الذي يفترض فيه أن يكون مأساوياً قد تحول إلى موقف كوميدي دون قصد وتعمد من المؤلف . أن رغبة هذه السيدة تعميها ليس فقط عن صرخات أقرب إنسان إليها ، بل أبعدتها عن أبسط قواعد اللياقة .

نتبين الإساءة الأخرى إلى فنية هذه القصة هو أن المؤلف قدم شخصيتين مختلفتين للمرأة ، وكل واحدة من هاتين الشخصيتين عكس الأخرى . الأولى تقية ، تراعي الطقوس الدينية ، إذ هي صائمة ، وترعى دجاجاتها بحنو حتى أنها تحزن لفقد أحداها ، وتهتم براحة زوجها فهي تسأله إن كان القطار الذي أقله بارداً الخ . . . ثم إذا بها تنقلب إلى نمرة هائجة تود أن تفترس المريض المرهق إفتراساً ، وذلك حتى تندرج في مقولة المرأة التي تنتظر رجلاً يروي ظمأها للجنس . تم ذلك خارج سياق الموقف ، وخلافاً لنمط المرأة الذي قدمه في البداية .

وفي أحيان كثيرة يهبط مستوى القصة حتى تتحول إلى شبه معادلات كيماوية . فالرجل يجذب زوجته إليه :

« وسحب فوطتها عن رأسها ، ومسح وجهها بفمه ، قبلها برفق ، وأدخل يده تحت ثيابها » .

الرجل يدفع زوجته عنه :

« لثوبها رائحة قطنية كرائحة الجروح . . . » .

الرجل يقترب من زوجته . . ثم الرجل يبتعد لأن من شعرها تنطلق « . . . ذرات متقدة سريعة جداً تملأ الغرفة ، كإنفجار مفاجيء لقنبلة » .

إن هذا تسطيح لموقف إنساني شديد التعقيد . فإقبال الرجل على زوجته أو ابتعاده عنها يصدر عن وضع الرجل بكامله ، بما فيه إحساسه بزوجته . أما أن تكون ردود الفعل ميكانيكية ؛ فقد كان من الممكن أن يؤدي ذلك إلى أفعال وردود أفعال تنتهي إلى أي شيء قد نتصوره . وبكلمة أخرى ، فإن الأحداث لم تعد تعكس تجربة إنسانية عميقة كالتجربة التي تحكي عنها القصة ، بل أصبحت مجرد ردود فعل أقرب أن تحدث في مجال المادة الصماء منها في مجال الإنسان .

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن لجوء الزوج للعزف على الربابة كبديل لزوجته وللموسيقى كمطهر . تصور لنا القصة أن أثر الموسيقى على الزوجة أنها استطاعت أن تشهد في داخل حجرتها معركة حربية يطير فيه الأثاث ، وتتمزق الملابس ، وهكذا .

إن الموسيقى فن يختلف نوعياً عن المقالة . ولهذا فإن التصور الساذج أن الإنسان بمجرد أن يمسك بآلة موسيقية فإنه قادر على نقل ما رآه إلى المستمع فيرى المستمع ما رآه العازف هو تصور ميكانيكي وأولي جداً للتعبير من خلال الموسيقى . إنه لا يوجد موسيقى على هذا النحو ، بما في ذلك الموسيقى التصويرية .

وعندما يخرج المؤلف من هذه المعادلات الكيماوية فإنه ينهي القصة ، كالعادة ، بنبرة خطابية ، عامة وإنشائية :

« وكان الجندي ينام ، يخوض في دم جروح أصابعه اللزجة ، لزوجة الأرحام . وكانت إمرأته تتسلل هي الأخرى في تلافيف شعره الرمادي القصير باحتراس . . باحتراس . . »

* * *

هل نستطيع بعد هذا ، أن نخرج بنتائج عامة حول تأثير الموقف الأساسي في العمل الفني على هذا العمل ؟ وهل بإمكاننا أن نكشف بعض قوانين العلاقة بين الاثنين ؟

في البداية أود أن أقول أنني لست ممن يرون أن هنالك علاقة بين مدى علمية الموقف الأساسي الذي يعبر عنه الفنان ومدى قدرته الفنية . لقد عبر فوكنر وجويس وبروست عن أفكار متخلفة ولكنهم انتجوا فناً عظيماً .

إذن ، ما هي العلاقة ؟

أعتقد أن المسألة الأساسية في الفن هي قدرة الفنان أن يكون موضوعياً ؛ أي قدرته على أن يرى الواقع من خلال معطيات ذلك الواقع ، لا من خلال إسقاط أحاسيسنا على ذلك الواقع .

وهنا يمكن ان نحدد المشكلة او النقص الذي تعاني مجموعة (المملكة السوداء) إنها مشكلة رؤ ية الواقع من خلال إسقاط الأحاسيس عليه . نلمس ذلك في الغنائية ، التي تنبع من المؤ لف أكثر مما تنبع من قلب الحدث . ونستطيع أيضاً أن نتبين ذلك من خلال مسألة أن شبق النساء وشوقهن إلى الرجل يحمل كثيراً من ملامح الذكر الشبق جنسياً . يكفي أن نبرهن على ذلك بالتصور أن العملية الجنسية التقليدية تؤدي إلى خلق إشباع عند المرأة . والواقع أنها تؤدي إلى إشباع عند الرجل ، أما عند المرأة فإن عملية الممارسة التقليدية للجنس لا ترضيها ، بل تجعلها أكثر شبقاً .

يضاف إلى هذا أنها رؤ ية ذكرية خالصة تلك التي تعتقد أنه كلما طال حرمان المرأة من الجنس كلما زاد شبقها . بل الحقيقة أن أغلب النساء لم يعرفن الاستمتاع الجنسي الحقيقي حتى مع وجود الرجال بسبب أن الجنس ما زال يمارس لإشباع الرجل لا المرأة . ما دام قد قلنا أن الفن نتاج رؤ ية موضوعية ، فهل يمكننا أن نتحدث عن موقف أساسي موضوعي وآخر غير موضوعي ؟

أعتقد ذلك ، وأعتقد أن الأستاذ محمد خضير قد عبر عن موقف أساسي غير موضوعي ، وإن هذا الموقف قد سيطر عليه في بعض الأحيان إلى حد إلغاء ذاتية وحرية بعض شخصيات قصصه .

الوجه الآخر

كنا نتحدث حتى الآن عن طرح غير تاريخي لمعطى الغريزة الجنسية . ولكن هنالك الوجه الآخر ، نقيض الأطروحة ، وهو موجود أيضاً بكثافة وبفنية عالية . إن إغفال هذا الوجه يدل على أننا ،نحن ، الذين نعيش موقفاً ورؤ يةً غير تاريخية .

إن محمد خضير فنان موهوب موهبة كبيرة ، يستطيع دائماً أن تلك المواقف والتفاصيل الأكثر تأثيراً ، والأكثر غياباً عن الوعي اليومي . أنه يصيغ الواقع على نحو بالغ الأصالة فيمنحنا حساً عميقاً بالشخصيات ، ولهذا فهو من الفنانين القلائل جداً الذين يستطيعون أن يدفعوا القارىء إلى إعادة اكتشاف العالم من جديد .

وبالنسبة للمضمون العميق لفنه فهو قد استطاع أن يلتقط لحظة جوهرية من الواقع ، تتركز فيها وتتكثف كل احباطات الواقع . فعندما يركز الكاتب على كشف وإدانة قمع جوهر النوع الانساني واستمراره ـ وهو

الجنس ـ فهو يعزله عن معطياته التاريخية لسببين :

الأول : كمناورة لتأكيد القضية . والمستوى الفني الرفيع لهذه المجموعة ـ عدا بعض النواقص التي أوردناها ـ يبرهن على أن المؤلف استعمل حقه كفنان في الإختيار . إنه يقدم الانسان كغريزة وحسب ، غريزة استلبت منها القدرة على الإعلاء وعلى تحويلها إلى غريزة إجتماعية . وسبب هذا الاستلاب أنها تواجه موقفاً يحاول أن يلغيها أو يتجاهل وجودها . وبكلمة أخرى ، أنه يقدم احتياج الانسان المهدد بالإخصاء .

وحين يفعل المؤلف ذلك فهو يهدف إلى الدعوة إلى الفعل الخلق النقيض والنفي للواقع الذي يتعامل مع هذه الغريزة بالقمع والكبت .

الثاني : أنه عندما تقمع أي من الاحتياجات الانسانية إلى الحدود القصوى فإنها تتحول ـ أي الحاجة الإنسانية ـ إلى معطى غير تاريخي . إننا نعلم أنه في وقت المجاعات يأكل البشر بعضهم . وكذلك عندما يكون الإنسان مهدداً بخطر شديد فإنه يتحول إلى غريزة مطلقة ـ غريزة المحافظة على الذات ـ .

وهذا يعني أن تواجد المعطيات التاريخية للغريزة مرتبط بتحقيق إشباع غريزي ولو إلى الحد الأدنى .

على هذا الأساس نستطيع أن نعيد تقييم هذه الغنائية الرائعة في قصة (الأسماك) . إنها من خلال الإعلاء الشعري ينتقم الإنسان من القمع الموجه ضده انتقاماً مزدوجاً : فهو يخلق عالماً مضاداً تأخذ فيه الغريزة الجنسية مداها ، وتتحول من خلال الإعلاء ، إلى أغنية عشق وحب للحياة . كما أن الإنسان ـ ومي الفتاة هنا ـ حين تجعل الغريزة الجنسية معطى وحيداً فإنه يتحدى بالسلب المطلق القمع الذي يحاول أن يلغيها ويقول : إنها كل شيء .

إن الفتاة العاملة في قصة (أمنية القرد) تجسد احتجاجها على ظروف حياتها البائسة ، الخالية من كل فرح بأن تتبنى الغريزة الجنسية تبنياً كاملاً . إنها تتمدد على سريرها مانحة نفسها للجميع دون تمييز : للإنسان والحيوان ، وللعنف بشكل أساسي . وبهذا تعلن للعالم كله :

هذا ما فعلتـه بي قوانـين المجتمع وقيمـه ، هذه هي نتـائج الصـرامة الأخلاقية والمحافظة على الأصول ، لقد حرمتني من كل فرصـة للاستمتـاع بالحياة . « إن قدمي متورمتان ، وستفجر ماكينة الخياطة دمي يوماً ما . إنهما تنتفخان بسرعة وترعبني خيالاتي في أن أصبح مقعدة . . . » .

إن مصالحات زميلتها هي مجرد هروب من الواقـع ، أو تأجيـل بائس للحـظـة التي تواجـه فيها نفسهـا ، وكـل ذلـك لن يؤدي إلى شيء . إنها تستحم وتعلن أنها فرحة بالجو الجميل وتذهب إلى السوق لتشتري أشياء تافهة لا قيمة لها ، معتمدة على منطق تأجيل المواجهة : قد احتاج إلى هذه الأشياء يوماً ما .

ويمكننا أن نلخص هذه الأطروحة على النحو التالي :

إن على الإنسان أن يصل إلى اليأس المطبق والحرمان الكامل حتى ينال حريته كاملة . عندما يصل إلى هذا الحد فيمكنه أن يفعل أي شيء ، فهو لن يخسر إلا قيوده وعذابه الذي لا نهاية له .

إن ما تعاني منه قصة (تقاسيم على وتر الربابة) أن المرأة كانت تسلك سلوكاً مزدوجاً : الزوجة المحبة ، المطيعة ، والمرأة التي وصلت حالـة اليأس الكـامل . ولم تعلن القصـة انحيـازهـا إلى أي جـانب بـل اعتبـرتهـا ـ أي السلوكين ـ منسجمين . إن اختيار جانب اليـأس الكامـل كان سـوف يجعل المرأة تطرح قضيتها بحدة :

إنك واجهت الموت ولكنك عدت صحيحاً معافى ، ولكنني أنـا أعاني موتاً دائماً ، ليس لي حق أن أعلن عن رغبتي ولكنني يجب أن أكون مستعدة حين ترغب في ذلك . إننا متساويان في هـذه اللحظة ، فتـوقف عن حديث الحرب .

وهي بهـذا لا تعلن مجرد تمـرد ولكنها تـطرح نفسها كصـاحبة حقـوق متساوية .

أما في قصة (نافذة على الساحة) وهي من القصص الممتازة في هـذه المجموعة فإن الوضع يختلف تماماً . في حالة من اليأس الكامل تستلقي الخالة على السرير « بفخذيها الهائلتين كشبح يتجسد ، ثم يلتهب في الضوء الـذي زاد من احتـلال الغرفـة . . . » مانحـة نفسها للغـريب في الخيـال ، ذلـك الغريب الذي جاهدت رغبتها الجامحة لأن تجعل منه الإنسان الذي تريـد : زوجهـا . وكما صـرخت الفتاة العـاملة في قصة (أمنيـة القرد) محتجـة على ظروف حياتها بأنها سـوف تصبح مقعـدة عما قـريب ، تعلن الخالـة أن بعد رجلها عنها سوف يؤدي بها إلى الهرم السريـع . أي أنها تجعل من الامتـاع الجنسي منطلقاً لأن تعيش حياة مليئة وخصبة .

وتنتهي العمـة في قصة (المملكـة السوداء) إلى يـأس تام وشـامل ، فتستلقي على سريرها منتظرة قدوم الموت وهي محاطة بجحيم أسود يـطالعها من كل اتجاه ، ويذكرها بالنعيم الذي حرمت منه .

وفي قصة (شجرة الأسماء) تسـأل الطفلة :

« ـ . . أتحب هذه الدفاتر ؟

ـ ليس كثيراً .

ـ أنا أكره المدرسة . . أتستطيع أن تلقي بدفاترك في الماء ؟

ـ إفعلي ذلك أنت » .

وتفعل . ثم تعلن :

« ـ أغرقت مدرستك » .

إن الصبية تضع الطفل أمام مواجهة صريحة : ما الذي سوف تستفيد من هذه الدفاتر وتلك المدرسة ؟ إن كل ما تعلمك إياه هو أن تبرر القمع وتعيشه . ولهذا فهي تدعوه إلى عالمها : تعال نعيش في الطبيعة ، نبني منها عالماً مضاداً لهذا العالم .

وعلينا هنا أن نلاحظ حقيقة أخرى ، وذلك أنه رغم هذه الصرخات الملتاثة ، المطالبة بالارتواء الجسدي ، فإنه عندما يتحقق ذلك الارتواء ، بشكل أو بآخر ، فإن كل شيء يعود كما كان ، أي بلا حل .

إن ذلك الاتصال الجسدي يحدث مرتين في المجموعة كلها . فعندما تنتهي الفتاة في قصة (الأسماك) من ممارستها التي حققت فيها الوحدة وتبادلت فيها الجنس مع كل إحياء البر والبحر فإنها تنتهي هكذا :

« يستولي التثاؤب على وجه الفتاة ، فيفغر الفم إلى أقصى حدوده ، ويغمض العينين ، ويشوهه : تلك الهيئة التي لوجه جسد قادم من ظلام جب عميق مليء بسوائل صمغية كثيفة ، يتهيأ لإطلاق صرخته الأولى ضد الحياة الجديدة . . . » .

وفي المرة الأخرى التي يحدث فيها الاتصال الجنسي في قصة (القطارات الليلية) . في هذه القصة تصف المرأة وجهها ـ بل وضعها ـ بأنه شبيه بوجه تلك المرأة التي تقف منتظرة على محطات القطارات لتبعث مع المسافرين أوراقاً بيضاء ، لا كلمات فيها ، إلى زوجها الذي لا تعرف أين انتهى به المطاف . والورقة البيضاء خالية من الكتابة ، لأنها صرخة تدعو

زوجها بها إليها بلغ من عنفها وعمقها أن كل كلام أصبح لا معنى له ولا أهمية . إن الزوج سوف يقرأ في تلك الورقة الكلام الذي لم تقله بلسانها ، ولكنها تقوله بكل ذرة من ذرات وجودها .

إن هذه المرأة الغريبة ترفض الكتابة ، كما رفضت الطفلة المدرسة .

في لحظة الجنس التي تمارسها المرأة مع زوجها ـ المرأة بطلة القصة ـ تستعيد صورة المرأة التي تقف منتظرة على محطات القطارات . وحين تنظر إلى المرآة التي تعكس صورتها وصورة زوجها وهما يمارسان الجنس ترى منعكساً في المرآة أيضاً ورقة بيضاء ومروحة تدور بسرعة خارقة ، وصورة فوتوغرافية لأسد هائج .

إن هذه الأشياء الثلاثة تجسد توقعاً ومصيراً : الورقة البيضاء هي غياب الزوج ، والأسد الهائج والمروحة هما ذلك الانفجار الغريزي الأعمى المتوقع . إنها تطلق صرخة احتجاج ضد الموت المعلق فوق رأس رجلها . سوف يذهب غداً إلى الحرب ، وقد يعود بعد وقت طويل ، وقد لا يعود أبداً .

من هذا نرى أن ممارسة الجنس لا تحل المشكلة رغم كل الإلحاح في تحقيق تلك الممارسة . إن ذلك يشير إلى أن هذا الإلحاح لا يبحث عن إرضاء وقتي ، أو إشباع وحيد الجانب ، بل يسعى ـ هذا الإلحاح ـ لأن يحقق حياة ممتلئة ، خصبة ، ومتنوعة . إن افتقاد الجنس والبحث الملتاث عنه هو بسبب كونه البؤرة التي تتكثف فيها كل طموحات الانسان ورغباته الحقيقية ، وهي رغباته وطموحاته الواقعية والتاريخية . ولهذا فإن تحقيقه بمعزل عن تيار الحياة الدافق لن يؤدي إلى شيء .

يشير إلى ذلك ما نلاحظه في هذه المجموعة من أن افتقاد الرجل ، وعدم تحقق الارتواء الجسدي سوف يؤدي إلى القحط وموت الخصوبة . إن

الحرمان ملح يقتل خصوبة الأرض . إن جسد المرأة سوف يكون أرضاً بوراً ، أرضاً خراباً إذا غاب عنها الرجل . فبطلة (حكاية الموقد) تشكو إلى ولي الله ملوحة بطنها التي سوف تفقدها الخصب . وتشكو الفتاة العاملة في (أمنية القرد) والخالة في (نافذة على الساحة) شكوى مماثلة .

وما تتلهف عليه بطلة المئذنة هو الحياة في تدفقها السريع ، الحي ، المتوهج ، حياة الخارج ممثلة في ضوء النهار الذي يأتيها « كبهجة غامضة وكفتوة عارمة . . » . ونجد الأرض الخراب في (المملكة السوداء) حيث تتمدد العمة متوقعة الموت بعد أن يئست تماماً من تحقيق رغباتها .

الكبار والصغار
(دراسة في قصص محمد البساطي)

هذه هي المجموعة القصصية الأولى لمحمد البساطي ، وقصصها قد كتبت في غالبيتها في الفترة بين عامي ١٩٦٠ ـ ١٩٦١ . وهذه القصص تحمل خصائص جيل سابق من القصاصين وبعض ملامح الجيل الجديد . ولكنها إلى الجيل السابق أقرب ، ونعني به جيل الواقعية الاشتراكية الساذجة حيث يتلخص الانسان في بعض تخطيطات أولية ساذجة : الخبز والأمن وحب الآخرين خلف قناع من التظاهر بعكس ذلك .

أما الجيل الجديد من كتاب القصة فنفاجأ بغياب الموقف الفكري السياسي والاجتماعي المتماسك عنده ، والمبالغة في التجديد الشكلي ، إلى حد غياب الشكل الفني . ويمكن إجمال ملامح قصة الجيل الجديد فيما يلي :

أولاً : الاغراق في الذاتية مع استعارة موقف الغريب وعينه . حيث تبدو وقائع العالم الخارجي مجرد تراكمات كمية لا تربط بينها علاقات ذات عمق تاريخي ، أو دلالات اجتماعية . أو قد يوجد الكاتب علاقات غيرموقعة بين تلك الوقائع . ولتحقيق ذلك يلجأ الكاتب إلى بعض الوسائل التكنيكية ، مثل استعمال أسلوب الفانتازي (أي الأسلوب الكافكاوي وقد تخلص من كل قيوده الواقعية ، أو الحوار غير المباشر وخلق علاقة غير علية بين الحوار والسلوك . كأن يقول الراوي أن فلاناً قابلني وقال أنه سعيد برؤيتي ، ثم قال أنه يعاني بعض الاشكالات مع زوجته .

ثانياً : نبذ فكرة الراوي الفاضل . إذ قبل الموجة الجديدة في الكتابة كان بشكل عام ، الراوي في الرواية أو القصة هو أفضل الشخصيات لأنه ، في الغالب ، هو الحكم الوحيد على كل ما يجري من أحداث ، فلا بد أن نلمس تحيزه لذاته . أما في الكتابة الجديدة (أنا أتحدث عن مصر بالطبع) فإن المتحدث يركز على نواقصه مع تأكيد رفضه للقيم السائدة .

ثالثاً : الاغراق في نمط من الرومانسية يتسم بالحساسية المفرطة واللغة الغنائية ، وتمجيد الغرائز كرد فعل متقصد ضد فضائل وبطولة الأنماط التي خلقتها الواقعية الاشتراكية الساذجة .

رابعاً : تحطيم الحبكة القصصية والتسلسل التقليدي للأحداث .

خامساً : إن رؤ ية الغريب تمتد إلى ثقافة الجيل الجديد الذي نستطيع أن نلمس في كتابته تأثيرات ثقافية ولكنها لم تنصهر في بوتقة رؤ ية موحدة .

وإذا حاولنا أن نستخلص من ذلك رؤ ية اجتماعية أو موقفاً ، فنستطيع أن نقول إنه الرفض السلبي : إذا كانت القوى المسيطرة لا تتيح لنا إلا دوراً ضئيلاً في المجتمع فإننا نرد على ذلك بأن نرفض أن يكون لنا أي دور . إننا مجرد غريزة عمياء ، لا تشغلنا قضية خارج أنفسنا .

ومثل هذا الموقف مفتقد تماماً في هذه المجموعة القصصية .

إننا أمام كاتب متميز وفنان أصيل ، متمكن من صنعته ، يجيد قص الحكاية ، وهو يعبر بشكل أساسي عن منطلقات الواقعية الاشتراكية الساذجة ، ولكنه استفاد من الوسائل التكنيكية للكتابة الجديدة ، خاصة أسلوب الفانتازيا .

إن شخصيات هذه المجموعة لا تواجه إلا أبسط المشكلات وأكثرها أولية وأقلها تعقيداً : عاطفة الأمومة في قصتي (كوكو) و (حجرة

المرحوم) ـ الجوع في (الرجل والحمار) (ثلاث درجات) (الزفة) ـ عاطفة الأبوة (دكان الخليفة) و (المولود والبحيرة) ـ الكادح ثوري بطبيعته في قصتي (طريق المحطة) و (نزوة) الخ . . . ولا نكاد نعثر على قصة واحد تعكس معاناة ذاتية ، أو مشاكل الكاتب نفسه ، التي هي مشاكل مجتمع المثقفين .

وشخصيات هذه المجموعة ، في الغالب ، منسحقة ، بائسة . يحتل فيها العربجية رأس القائمة ومشكلاتها الاجتماعية لا تزيد عن مجرد تخطيطات مغرقة في التبسيط . كما أنها شخصيات في غاية التهذيب ، فلا تكاد شخصية واحدة يؤرقها الشوق للمرأة مثلاً . هنالك محاولتان فقط للاقتراب من عالم الكاتب ، ولكن بشكل غير مباشر ومن بعيد ، وذلك في قصتي (الممثل) و (مشوار قصير) .

وقصة (الممثل) ساذجة تصور حياة ممثل أدمن الخمر بعد أن فشل في حياته الزوجية ، وفي النجاح على المسرح .

أما قصة (مشوار قصير) فهي قصة متفردة ، بلغت حداً من الجودة والأصالة جعلها تتجاوز الموقف الاجتماعي لجميع قصص هذه المجموعة . وسنعرض لها هنا بشيء من التفصيل .

السلاموني مدرس في إحدى قرى مصر ، تقدمت به السن ، وأثقلت حياته أعباء ومسئوليات عائلية وغيرها كما هي الحال بالنسبة لمدرسي الأرياف . تبدأ القصة حين خرج من بيت صديقه والليل قد انتصف . إن المسيرة على شاطىء الترعة في ليلة مقمرة ، دافئة ، يعيده إلى مرح الطفولة :

« الليلة دافئة مقمرة ، قطع السحاب تنزوي في أطراف السماء ، والأشجار تقف ساكنة طويلة على شاطىء الترعة . هاجمه فرح غامر ورغبة في العودة إلى عهد الطفولة السعيدة . تلفت حوله لحظة . فجأة راح يقفز

فوق ظلال الأشجار ضاحكاً » . . . يخاف من هذه الانطلاقة ويتساءل « لو أن أحداً رآه وهو يقفز هكذا » . . . ولكنه يستبعد ذلك بسرعة . إن جميع همومه بعيدة الآن :

« تنفس في عمق ، طـوَّح بذراعـه في الهواء ، أحس أنـه سعيـد ، يغمره الرضى بكل شيء . . زوجته نـامت . . الأولاد نامـوا . . ولا أحد يسهر حتى هذه الساعة . . »

وأخـذت أحلام الـطفـولـة ورؤ اهـا تنبعث في داخله ، واستجـابت الطبيعة وتحولت إلى طبيعة مسكونة بالحياة . بحث بعينيه على امتداد شاطىء الترعة ، فرأى حجراً كبيـراً . خطا نحـوه في حذر . جلس فـوقه « أسنـد كوعيه إلى فخذيه ، مضى يتأمل المياه صامتـاً ، وقد أحس بـالرغبـة في أن يحلم » .

إلا أن العودة إلى مرحلة الطفولـة لا يثير ذلـك الفرح المنسي فقط ، ولكنه يثير أيضاً رعبها . يبـدأ الرعب من خـلال إشارة تعـطيها الأشيـاء : حجر يتدحرج فيسقط في الماء .

إن رؤ ية الطفل تشبه رؤ ية الانسان البدائي إذ تبدو الأشياء المادية ، بالنسبة للاثنين ، مسكونة بالحياة . إن كوابيس الطفولة تحمل رؤ يتها ، إذ تشحن مظاهر الوجود الصماء بروح العداء والشر .

هنـا تكامـل النكوص إلى مـرحلة الـطفـولـة ، فيبـدأ الكـابـوس : السلاموني « تنبه فجأة إلى حركة خلفه ، لحظ في دهشة ظلاً . كان مستكيناً بجواره كحفرة عميقة . . . » .

رأى أمامه رجلين لهما ملامح رآها من قبل ولكنه يفشل في تذكرها ، ككل ذكريات الطفولة التي تبدو مألوفة وغريبة :

« . . . خيل إليه أنه رآهما من قبل . . لا يذكر أين ومتى . » .

طلب إليه الرجلان أن يتبعهما . يسألهما : كيف عرفا أنه هنا ؟ فيجيبان إجابة غامضة . يسألهما :

« ـ وعاوزين ايه ؟ .

ـ عاوزينك . . في مشوار صغير . .

ـ لوّح ذو اللحية بيده نحو الحقول :

ـ هناك . . مش بعيد . »

ويتردد السلاموني ويحاول أن يناور بسذاجة . فيقول لهما أن يبلغا ذلك الذي يريد أن يراه :

« قل له أنك مالقتنيش . . الصبح جاي معاكم . والله حاجي معاكم » .

يقول له ذو اللحية :

« ـ شوف أنا ما عنديش وقت . حاتيجي ولا أشيلك شيل ؟ »

وابتداء من هنا يتقمص شخصية الطفل تماماً . يحاول أن يتلكأ في السير فيقول له ذو اللحية أن الرجل الآخر ينتظر فقط أن يراه متردداً حتى يقتله . فيحاول السلاموني أن ينفلت هارباً إلى القرية وهو يصرخ :

« ـ سيبني . . سيبني . . الحقوني . . يقتلني ؟ يقتلني ؟ »

هنا يلجأ الكاتب إلى أحد تكنيكات الرعب المعروفة وهو الإضحاك وسط جو الخوف . عندما حاول السلاموني الهرب :

« ضغط الرجل على فمه ، كاد يكتم أنفاسه ، ظلت أطراف الأستاذ

ثائرة ، تلوّح في الهواء . مرت لحظات قصيرة ، سكنت حركته ، بدا كالنائم على صدر الرجل الضخم ، أبعد الرجل يده عن فمه . همس في أذنه :

ـ هه . . حاتهدا وإلا أسيبك له ؟

ندعنه صوت كالشهقة ، مرت لحظة أخرى ، هدأت أنفاسه اللاهثة . . » .

وبعد ذلك يتساءل السلاموني في صوت هامس متهدج :

« ـ حتسيبه ؟ حتسيبه يقتلني ؟ » .

فيقول له الرجل ذو اللحية وكأنه يكلم طفلاً صغيراً :

« ـ أمش كويس ، وما يمدش إيده عليك . . » .

والكاتب في هذه القصة يلجأ لهذا التكنيك ـ الإضحاك وسط الرعب ـ أكثر من مرة . فالرجل القصير يتحسس قفا السلاموني المرة بعد المرة ويسأله عن إسمه وعمله وهل هو أفندي ؟

وبعد أن يرد السلاموني على هذه الأسئلة يقول له الرجل القصير :

« ـ السلاموني أفندي . . طظ . »

كما يلجأ إلى أسلوب في إهانة السلاموني أكثر فعالية إذ يجعل الرجلان يتحدثان عنه وكأنه غائب . فيقول الرجل القصير :

« ـ تعرف ؟ نفسي أغرز صباعي في ودن أخينا ـ مرة واحدة بس .

فيسأل الآخر :

ـ ليه ؟

ـ إلا ليه . . طول السكة إسمي اسمى ملعون أبو إسمه . » .

إن القصة تكشف بفنية رائعة عن عدم الاطمئنان الذي يعيش إنساننا حيث يتعرض للأهوال دون منطق أو داع . إنه يدفع إلى دهاليز الرعب ، ومن خلال امتزاج الخوف والإهانة يتحول إلى طفل ضائع ، فاقد الذكاء ، متجرداً من احترام الذات والتماسك .

إن إتخاذ النكوص كأساس نفسي للحدث قد ضخّم الرعب وجعله فاعلاً ومؤثراً . فنحن أمام واقع أشبه بالكوابيس التي نراها في المنام عندما نفاجأ بالآخرين يعاملوننا وكأننا أطفال . كما أن نهاية القصة التي لا تكشف عن نوع الخطر الذي يتهدد السلاموني لها دلالة هامة . أن السلاموني إنسان مسالم ، ليس له أعداء ، يعيش حياة تافهة ، فمن غير المعقول أن يكون له عدو على المستوى الشخصي . من هنا يصبح الرعب الذي يتهدده مطلقاً ، وخارج إطار علاقات الأفراد . إنه هذا الخوف الذي لا معنى ولا تبرير له ، والذي يحتوي كل تفاصيل حياتنا ويحيلها إلى مجرد ترقب مذعور لقوى غير مفهومه يمكن أن تهبط علينا في أية لحظة ، ودون سبب مفهوم ، لتنزل بنا الإهانة والتنكيل .

وميزة أخرى لهذه القصة إنها تعرض الحدث على مستويين :

المستوى الأول : الوقائع التي تعرضها القصة عن رجل عجوز يبعث فيه منظر الطبيعة فرحاً غامراً ثم يقوده مجهولان إلى مصير غامض ، مخيف .

المستوى الثاني : النكوص . حيث العودة إلى مرحلة تبعث الأحلام الجميلة ، وتبعث الرعب أيضاً .

إن هذين المستويين يتآزران إذ يمهد السلاموني لجلاده السبيل للتنكيل به : إذ هو يستعيد مرحلة الطفولة ويعامله جلاداه كطفل . ومن هنا نكتشف إحدى ديناميات الإرهاب : إننا نتبناه وخلال ذلك نتخلص من ذكائنا واحترامنا لذاتنا فنمنحه فعاليته وسطوته .

إن السلاموني هو الذي جعله ظاهرة متعالية على الواقع الانساني عندما أحس به يتخلل الموجودات فمنحه قدرة خارقة .

وهنالك عدد آخر من القصص في هذه المجموعة بلغت حداً عالياً من الجودة جعلها تتجاوز معطياتها الذهنية . وبهذا يبرهن الفن الجيد أنه من أبقى وأكبر من بعض الأفكار الاجتماعية الساذجة . من هذه القصص (نزوة) و (الهروب) و (الزفة) . كما أن هنالك قصصاً أخرى مثل (الرجل والحمار) أفسدها المؤلف بإقحام رؤ يته الاجتماعية .

في قصة (نزوة) نشاهد العربجي عباس متمدداً على عربيته وهو يجتر همومه . إن نقطة الانطلاق في تداعياته هو صوت الميكروفون الذي يزعق في القرية ، وكذلك الانتظار العام لوصول شخصية هامة للقرية . (من الملاحظ أن زيارة أو توقع شخصية رسمية هامة للقرية يتكرر في عدد من قصص هذه المجموعة مثل (طريق المحطة) و (الزفة) . العمدة قد اشترى عجلاً سميناً ليذبحه ويوزع لحمه على الفقراء احتفاء بقدوم الضيف . ويقود ناظر المدرسة طلبته إلى السرادق الذي أقيم لاستقبال الضيق وهم ينشدون . وعندما يدخلون ضجيج الزحام يصمتون ، ولكن الناظر لا ينتبه إلى ذلك فيمضي منشداً وحده بصوته الغليظ ويداه ترتفعان وتهبطان .

أما العربجي عباس فيعد للضيف استقبالاً من نوع آخر . يبدأ عباس حديثاً داخلياً يسخر فيه من الشيال إبراهيم الذي تصوره واقفاً في وسط الحفل وفمه مفتوح كحدوة الحصان ـ يحاول أن يفهم ما يقال في الميكروفون . يبتسم عباس ويقول لنفسه :

« ـ آل . . يعني خلاص الجدع فهيم قوي . » .

ثم يستغرق في حلم يقظة (هو بشكل معكوس استمرار لاعتراضه

على هذا الاعـداد لاستقبال الضيف الخـطير) . . يحلم عباس بـأن تتحول أوراق الإعلانات التي أعـدت للترحيب بالضيف إلى أوراق من فئة العشـر جنيهات . يقوده ذلك إلى اجترار همومه الخاصة ـ فهو لم يسدد ثمن الحصان بعد وقد يؤدي ذلك به إلى السجن ، وزوجتـه وإزعاجـاتها ، وابنـه الذي امتنع عن معاونته . . يزعق الميكروفون واعداً ببناء المستشفيات والمدارس . فيتمتم عباس :

« ـ مدارس يا مدارس . . . أصل المدارس حاتشبع الناس . . . »

وتتضخم همـوم عباس حتى يكـاد يختنق بها . ثم تمـر سيارة الضيف السـوداء . وفجأة تستـولي على عبـاس رغبـة جـامحة في مـسابقـة السـيارة وتخطيها . أن طاقة هائلة تتولد في داخله :

« . . اختفت آثار الضحك بالتدريج عن ملامحه ، وراحت تقاطيـع وجهه تضيق ، وتقلص فكاه في قسوة ، وشعت عيناه بتلك النـظرة الباردة العميقة . . وأحس أن شيئاً ما قد إنشق في داخله وتدفقت سخونة شديدة في جسده ووجد نفسه يصرخ في الحصـان :

« ـ يللا يا أبو الحسـن . يللا يـا أبو الحسـن . عـايزين نجيبـه يا أبـو الحسن . » .

إن عباس نفسه عاجز عن تفسير ما حدث له . ففي اليوم التالي رآه عسكري المرور فصاح به :

« ـ ولــه يـا عبس . . أنت كـنت بـتجـري وراه كــده لـيــه زي المجنون ؟ » .

« ضحك عباس وبرقت عيناه في حيوية ، قال :

ـ والله ما أعرف . . أنت شفت ؟ الحصان كان حايلحقه . » .

إن لحظة إنطلاق العربجي ليلحق بالسيارة التي تقل الضيف قد صُوِّرت بشكل مقنع . إنها تنفجر وسط احتجاج متصاعد لترسم التعارض الذي لا يمكن تخطيه بين واقع الكذب الرسمي وواقع التعاسة التي يعيشها أفراد الشعب . إن هذه اللحظة تمثل قمة تراكم إنفعالي بدأ بوضع عباس الذي يشبه المصيدة وانتهى إلى تلك الانطلاقة الجامحة .

كما أن لهذا السباق دلالة أخرى . إنه إشارة تحد ، وفعل يضع الشعب في مقابل السلطة ، يضعهما في سباق متوازٍ ، ويدع النهاية مفتوحة ؛ لأن « نزوة عباس تحمل دلالة ، وتحدد اتجاهاً ؛ ولكنها لا تتجاوز ذلك إلى الفعل الذي سوف يحل المسألة حلاً حاسماً .

ولقد حافظ الكاتب على ذلك التوازن الدقيق بين النزوع الثوري وبين الابتعاد عن تحويله بسذاجة إلى منطلق ثوري يجعل الفلسفة العلمية تتفجر بشكل تلقائي من فعل عبثي .

وفي قصة (الزفة) يتحول انتظار الجوعى للطعام إلى عذاب شبه صوفي . يجسد الكاتب ذلك من خلال مجموعة من الغجر ، تحمل حللها ، وتحلم باللحم الذي سوف يوزع عليهم عندما يصل العمدة من البندر . إن الجوع يصبح كضوء باهر قد ألقى على أعماق هذه الشخصيات المنسحقة ، فكشف عملية التشويه الانساني التي يحدثها الحرمان الطويل من أبسط ضروريات الحياة .

* * *

[أسلوب همنجواي في إطار آخر]

تحمل هذه المجموعة بعض النواقص التكنيكية وأبرزها أسلوب الكتابة .

الكاتب يستعمل ، هنا ، أسلوب هيمنجوي ظاهرياً . يتضح ذلك من تتابع اللقطات الخارجية ، ذات الطابع الوصفي . وإلى هنا ينتهي التشابه بين الأسلوبين . ففي حين يستعمل هيمنجوي هذا الأسلوب باقتصاد وتحكم كوسيلة للنفاذ إلى العالم الداخلي لشخصياته ، نجد البساطي يستعمله لمجرد أن يروي حكاية مفصلة جداً .

إننا نشعر ، ونحن نقرأ قصص هذه المجموعة ، إن الكاتب قد أخذ على نفسه أن يصف كل حركات ولفتات شخصياته ، وكل ما يقع تحت نظرها أو يحيطها من مرئيات. إن ذلك يحدث وكأنه تكليف عبثي من جهة غير مفهومة . أقول ذلك لأن هذا الوصف كثيراً ما يتم دون وظيفة مفهومة ، وفي أحيان يسيء للقصة إساءة بالغة . إن هذا يقودنا إلى شرح دور الصورة في العمل الفني .

إن دور الصورة يُنظر إليه من خلال وظيفة العمل الفني ككل . . . ولا أعتقد أن هنالك داعياً للتأكيد أن وظيفة العمل الفني ليست النقل الفوتوغرافي للواقع ، وإنما إيصال تجربة الفنان إلى المتلقي ، وإن هذه الإيصال لا يتم بشرح التجربة وإنما من خلال جعل المتلقي يستعيد تجربة مماثلة لتجربة الفنان . وهذه العملية تتم من خلال شكل نطلق عليه إسم الشكل الفني . والصورة الفنية هي أحد عناصر العمل الفني ، ووظيفتها جزء من وظيفة العمل الفني التي سبق شرحها .

والآن ، هل إعطاء الوصف التفصيلي الخارجي للصورة هو الوسيلة المثلى لإيصالها للمتلقي ، ولجعله يستعيد صورة مماثلة ؟

لقد أثبت الناقد الانجليزي ريتشاردز ، بالاستناد إلى الدراسة النفسية وعلم الأعصاب ، إننا لا نرى الأشياء ، ولا نتذكرها ، بالتالي ، كما هي في الواقع ، ولكن خيالنا يلعب دوراً في تذكرها ، واسترجاعها فالسطح

الذي نضع فيه بعض النتوءات يبدو أكثر إتساعاً من السطح المستوي ، وهنالك اختلاف كبير بين شكل يتعرض للإضاءة ، وبين آخر معتم . . ومعنى هذا أننا نتجاوب مع ما في مظاهر العالم الخارجي من ثقل وتوتر أكثر مما نتجاوب مع تلك المظاهر التي لا تنقل إلينا أمثال هذه الانفعالات .

ويضيف ريتشاردز أن قدرتنا على الرؤية والربط البصريين محدودة جداً ، لهذا فإن الوصف التفصيلي للشكل الخارجي للصورة دون وضعها في إطار متوتر ـ درامي مثلاً ـ يبعدنا عن هذه الصورة ويجعل إنفعالنا بها ضئيلاً .

لهذا فإن الشاعر الذي يصف قوة وعنف مصارع الثيران بشلال من الأسود أقدر على توصيل مشاعره نحو مصارع الثيران إلينا من آخر يكتفي بوصف مقاسات جسد مصارع الثيران وثيابه .

وسوف نأخذ من هذه المجموعة مثالين يصور الأول أن تتالي الصور خارج الإطار المتوتر الذي يخلقه الحدث يسيء إلى القصة ، وذلك في قصة (المولود والبحيرة) ويصور الثاني ، وهو مأخوذ من قصة (الرجل والحمار) ، إن الوصف التفصيلي غير مضمون القصة عما يريده الكاتب .

ففي قصة (المولود والبحيرة) يغادر الشبراوي بيته الواقع في الجزيرة ، مخلفاً وراءه زوجته التي تعاني آلام المخاض ليأتي بالداية حتى تساعدها في الولادة . ترفض الداية أن ترافقه ، فيذهب إلى الطبيب فلا يجده ، ويخبره التومرجي أن الطبيب الآن يلعب القمار وهو لن يغادر المائدة من أجله . فيعود الشبراوي ليواجه صرخات زوجته وربما ليشهد نهايتها مع نهاية الطفل .

ورغم أن هذه القصة حافلة بالمواقف المتوترة والدرامية فإن الوصف لا يستعمل في تصوير هذه المواقف، وفي النفاذ من هذه الصور إلى جوهر

الموقف ؛ بل إن معظم الوصف ، ومعظم القصة أيضاً ، مكرّس لوصف الديكور الخارجي بلا سبب مفهوم سوى أنه يقع في طريق الشبراوي أو يقع تحت دائرة بصره .

إن الكاتب يستغرق في وصف الجزيرة التي غادرها الشبراوي ، ثم في وصف البحيرة ، ثم البلدة التي يدخلها ، ثم لا يكاد يدخل مكاناً حتى يعطينا صورة تفصيلية للمكان ولكل من يوجد به من الشخصيات .

لا يمكننا تصور أن عين الشبراوي هي التي ترى ذلك ، فإن معاناته ولهفته على إنقاذ زوجته لا تجعلانه يقف ليتفحص تفاصيل العالم المحيط به ، كما أن أكثر هذه الأماكن مألوف لديه . . . إن هذه الرؤية أليق بسائح أجنبي تماماً عن المكان جاء ليستمتع بإجازة .

هل أورد الكاتب ذلك الوصف من أجل وظيفة درامية ؟

الواقع أن هذا الوصف المسهب قد كان له وظيفة عكسية ، إذ كاد ينسينا الموقف الأساسي في القصة ، ولم يكن باستطاعتنا الاستغراق في متابعة ما يحدث في القصة دون أن نقفز عن ذلك الوصف ، أو نقرأه بسرعة .

ونأتي الآن للمثال الثاني وهو قصة (الرجل والحمار) . في هذه القصة يدين الكاتب رجلاً يتظاهر بالرفق بالحيوان ؛ فهو يشاهد عربجياً يقود حماراً يحمل حملاً ثقيلاً ، ويرى الحمار يسقط ، حتى بدا عليه أنه مات . فيأمر بفك حمل الحمار وجعل العربجي يجر العربة بدلاً من الحمار . وتكون النتيجة أن يموت العربجي بحمله ويقفز الحمار واقفاً وهو في أتم صحة وعافية .

ورغم أنني لست شديد الإعجاب بالفكرة التي تكمن وراء هذه القصة ، ولكن هذا ليس موضوعنا .

في هذه القصة يستغرق وصف سقوط الحمار بحمله أكثر من ثلث القصة . وفي هذا الجزء من القصة يبلغ تعاطفنا مع الحمار أقصاه . ولكن ، بما أن الحمار الذي بدا منهكاً ، بل أقرب إلى الموت ، قد قفز نشيطاً ، مليئاً بالحيوية ؛ فلن يؤدي بنا طول هذا الوصف لحال الحمار وهو يدعي الإنهاك إلا إضفاء طابع تآمري بوليسي على مسلكه . إننا مواجهين باحتمال قيام تواطؤ بين الحمار وبين الرجل مدعي الرفق بالحيوان ضد العربجي المسكين .

كما أن استغراق الكاتب في وصف إنهاك وإنهيار الحمار أدى إلى إثارة عطفنا عليه ، حيث لا مبرر للعطف . لأن الكاتب يقنعنا في نهاية القصة أن الذي يجب أن يستثير تعاطفنا هو العربجي لا الحمار ، بل أن أي تعاطف مع الحمار هو موقف موجه ضد العربجي بشكل صريح ومباشر ؛ بل هو مشاركة في عملية التواطؤ التي تمت بين مدعي الرفق بالحيوان والحمار .

ولا أحد منا ، بالطبع ، يريد أن يكون في هذا الموقف .

وهكذا نرى أن وظيفة الوصف هنا أدت إلى عكس المقصود منها .

إن هذا يتكرر كثيراً في هذه القصص .

[الفن والفلسفة]

هنالك نقطة أشرت إليها في بداية هذه الدراسة وسوف أزيدها تفصيلاً هنا . وأعني بها سذاجة الرؤية الاجتماعية التي تعبر عنها هذه المجموعة القصصية . وسوف أدرس هذه الرؤية فيما يتعلق بتأثيرها السلبي على هذه القصص ، وعلى القضية ذاتها التي يهدف الكاتب إلى طرحها والدفاع عنها .

أول ما نلاحظه في هذا الصدد أن الكاتب يعبر عن قطاعات اجتماعية

بعيدة عن تجربته الخاصة كمثقف ، ومعاناة جيله بشكل خاص . إن نوعية الشخصيات التي عبر عنها الكاتب هي كما يلي: مدرس ريفي ، عربجي فقير ، صياد فقير ، طفل فقير ، موظف ومقاول ، ممثل فاشل فقير ، عربجي فقير ، عربجي أيضاً ، شيال ، العقدة الأوديبية عند طفل ، غجر جوعي ، أصحاب دكان ريفي فقير .

إن تحيز الكاتب إلى هذه القطاعات الاجتماعية المسحوقة واضح ومحمود . ولكن طيب النية وحده لا يكفي . فالكاتب قد اختار الحديث عن هذه الفئات البائسة ، ولكنه لم يستطع أن ينفذ إلى خصوصياتها ، إذ تظل في هذه القصص موضوعة ضمن إطار قضية عامة : الجوع والفقر . إن فقرها هو الفقر بشكله العمومي ، لا فقر هذا الانسان أو ذاك . كما أن ردود فعلها ذات طابع عام يحمل من الدلالة العامة أكثر مما يحمل من خصوصية هذا الفرد أو ذاك .

ولا أعتقد أننا بحاجة إلى البحث طويلاً عن السبب ، إن الكاتب يرى هذه الأنماط من الخارج ويختار من حياتها الخارجية ما يدعم تعاطفه معها .

ولكن ما هي نوعية المشاكل التي تعبر عنها هذه الأنماط في هذه القصص ؟

إن مشكلاتهم الأساسية تتلخص في معطى غريزي واحد وهو الجوع . وكما سبق وأن قلنا أن شخصيات هذه القصص مهذبة جداً ولهذا فإن غرائزها الأخرى لا وجود لها .

ولكن اختزال الانسان إلى معطى غريزي وحيد هو إفقار لإنسانيته وبالتالي إفقار للفن الذي يعبر عن ذلك الانسان . وذلك يعود أن تلخيص الانسان على هذا النحو هو مقولة عامة أكثر مما هو واقع . والفن تعبير عن

الواقع وعن الخاص . وكذلك فإن تلخيص الانسان في هذه المقولة يجعل مجال التنوع محدوداً وضيقاً ، ولهذا تصبح المواقف وردود الفعل ميكانيكية ومتوقعة ؛ وبكلمة أخرى تصبح نمطية .

كان بإمكاننا أن نفهم ذلك لو أنه صدر عن كاتب متشائم ، هدفه إدانة الانسان لأنه مع قليل من الجوع يفقد إنسانيته . إننا هنا سوف نواجه تنوعاً في الفعل وفي ردود الفعل ؛ لأن الشر الإنساني سوف يوضع في مقابل إمكانيات الخير والجمال المتاحة له . وأيضاً لأن الشر فعل إيجابي خارجي ، في حين أن فقير البساطي محدود الحركة يجوع فيبحث عن الطعام ويظل خيراً ، ويعلن بشكل غير متقصد ، عن رفضه لواقعه .

هنالك قضايا أخرى يطرحها الكاتب وهي عمق عاطفي ـ أو غريزي ـ الأبوة والأمومة . وهاتان تندرجان في مقولة تلخيص الانسان التي طرحنا منذ قليل :

وتنعكس الرؤية الاجتماعية الساذجة في رسم الشخصيات حيث نجد نمطين لا ثالث لهما : الطيب والشرير ، الذي يعاني والذي يلهو ولا وسط بين الاثنين . في قصة (الرجل والحمار) نجد الظالم ، الشرير ، مدعي الرقة ، الذي يتسبب في موت العربجي ، ويهرب من مواجهة مسئولية فعله في اللحظة المناسبة . أي أن هذا الرجل مزيج من التظاهر ، والخسة ، والجبن .

أما العربجي فهو المظلوم دون أن يجني ذنباً . قتلته خسة الرجل وخبث حماره .

وفي قصة (المولود والبحيرة) هنالك الشبراوي ، الرجل الطيب ، الذي تعاني زوجته آلام المخاض ، ويموت طفله ، وربما زوجته ـ لأن هذه المسألة غير واضحة ـ بسبب شر الداية والطبيب .

إن الداية ترفض أن تنقذ زوجة الشبراوي لأن معنى ذلك أنها سوف تـركب القارب وتـذهب إلى الجزيـرة ، فهي لا تريـد أن تـرهق نفسهـا . والشبراوي بالنسبة لها غريب . وهي فوق هذا مشغولة . بماذا ؟ هنـا تبلغ سذاجة القصة منتهاها . إن الداية مشغولة بإعداد (الحلاوة) لتنظيف جسد إحدى السيدات من الشعر . أي أن الكاتب قد وضع للداية بين موقفين وجعلها تختار أحدهما : أمـا أن تنقذ حياة أمرأة تعـاني آلام المخاض أو أن تشارك في تجميل أمـرأة حتى تستمتع مـع زوجها . والـداية حين اختارت الموقف الثاني فهي قد شاركت ـ حسب رأي المؤلف ـ في عمل بذيء ، إذ ما الذي ستفعله أمرأة تتزين مع زوجها غير الفعل المعيب إياه ؟

وبإيجاز فالداية شريرة وقليلة الأدب أيضاً !

أما الطبيب فإن التومرجي يشرح موقفه بقوله :

« ـ أنا عارف الدكتور حـايقول إيـه . . موش معقـول يسيب اللعب وأصحابه في النادي ويروح الجزيرة في الليلة دي . . خصوصاً لما ربنا يكون فاتح عليه وبيكسب ، وحتى لو كان خسران ما فيش حد يعرف يكلمه . . واصل كمان ده مش مكان واحده تولد فيه . . أنت غلطان ، غلطان ! » .

أي أن الطبيب لا يكتفي بالامتناع عن إداء واجبه الإنساني ، ولكنه يمتنع ـ كالداية ـ وهو يمارس فعلاً معيباً كالقمار .

ولا أعتقد أننا بحاجة إلى الإيضاح أن الرؤ ية الاجتماعية الساذجة في هـذه المجموعـة قـد حـولت العمـل الفني ، أو إمكـانيـة وجـوده إلى وعظ أخلاقي . وحتى الجانب الأخـلاقي الـذي تشيعه هذه المجموعة من ذلك النوع المتخلف الذي لا يرى للحقيقة إلا وجه واحد : إداء الواجب .

إن موقف الداية ، مثلاً ، مدان . ولكن موضوعية الفنان كان يجب

أن تأخذ في الاعتبار أنها سيدة عجوز ، يجاد منها أن تسافر في منتصف الليل عبر بحيرة ومع رجل غريب لم تعودها تقاليدها أن تأمن إليه ؛ كما أنها تمارس فعلاً ترضي به صديقة أو جارة عندما يكشف الفنان عن كل هذه العناصر، فإن ذلك لا يعني أنه يتخلى عن إدانة ذلك الموقف ، ولكنه سوف يوجه إدانته إلى أوضاع وقيم متخلفة ، ووحشية بسبب تخلفها ، جعلت من الشبراوي وزوجته والداية ذاتها ضحايا لها .

وبالنسبة للطبيب يمكننا أن نقول الشيء ذاته . فما هي متع الحياة المتاحة لطبيب الأرياف حتى ندينه هذه الإدانة القاطعة لمجرد أنه يجلس في النادي مع بعض أصدقائه ويلعب الورق . إن ابن القرية يستطيع أن يجد تعويضاً عن تعاسته في العلاقات الأسرية . أما الطبيب الغريب فليس أمامه سوى البحث عن أناس غرباء مثله يتسلى معهم . فالإدانة هنا يجب أن تتجه إلى وضع يحتوي الطبيب والشبراوي في داخله .

وبكلمة أخرى فإن سقوط هذه القصة فنياً نتج عن مقابلة بين شخصيات متضادة بدافع أخلاقي أولي .

في قصص أخرى يحاول الكاتب أن يدهشنا بكشوف معروفة للجميع . ففي قصة (كوكو) نجد أن أم كوكو رغم مظهرها الفقير ، البائس ورغم أنها لا تكف عن الثرثرة يفاجؤنا الكاتب بالكشف عن حقيقة يعتقد في الغالب أنها غير متوقعة ، وهي إن هذه السيدة تحب إبنها .

ونكتفي بهذا القدر ، لأن معظم القصص الأخرى تتشابه فيما يتعلق بهذه المسألة .

من الواضح هنا أننا أمام شكل ساذج من أشكال الواقعية الاشتراكية ، حيث يصبح الفن مجرد دعاية ، وحيث يتحول الفقراء ـ لمجرد

أنهم فقراء ـ إلى مجرد معدة تطلب الطعام .

* * *

ويتصل بهذه المسألة ـ أي مسألة التأثير السلبي لرؤية الكاتب الاجتماعية على القصص ـ كون الكاتب يلجأ في معظم هذه القصص لتجميد الحدث لينتقل إلى سرد خلفية الأشخاص والأحداث ، أو ليحكي القصة من بدايتها .

ويمكننا أن نلاحظ التالي على هذه النقلة :

ـ إن ذلك يتم داخل الشخصيات ومن المفترض أن يتم من خلال التداعي . ولكنه عند الكاتب يتم من خلال السرد التاريخي .

ـ إن ذلك يحدث دون تمهيد مناسب ، أو تبرير فني . إذ فجأة نرى الحدث ينمو أمامنا ، ثم يتوقف ليتذكر شخص ما ، أو الكاتب نفسه ، تاريخ هذه الشخصية أو تلك ، أو خلفية الحدث .

ـ إن ذلك يتم على حساب الحدث إذ يُعرض أمامنا ناقصاً وغير مبرر تى تأتي تلك النقلة فتشرح وتفسر وتبرر .

ـ إن ذلك يجعل الحدث وظيفياً ، إذ أن ذلك التفسير يجعله قد توقف عن اكتساب أبعاده الموضوعية وأصبح مجرد حكاية في سياق إثبات مقولة ما

ففي قصة (الرجل والحمار) يبدأ الحدث في التحرك وتعجز في البداية عن فهم ما يدور بالضبط ، أو عن الحكم على من هو الظالم والمظلوم . ثم يتضح كل شيء ، ولكن من خارج ما يدور أمامنا ، إذ يحكي اثنان من المشاهدين كل ما يعرفانه عن الرجل الأنيق ، مدعي الانسانية ، كما يحللان دوافعه ويكشفان عن تركيبه النفسي الرديء . ثم يواصل الحدث

مسيرته وقد جهزنا الكاتب لخلفياته وبحكمه الجاهز على ما يحدث . وأقول حكمه الجاهز لأنه جعل حديث المجهولين عن الرجل الأنيق مسلمات لا ينبغي لنا أن نرتاب فيها ، أو نتشكك .

ويبدو ذلك أشد وضوحاً في قصة (كوكو) . . في البداية يخرج الراوي للبحث عن كوكو الطفل بناء على إلحاح أمه . ويتوقف الراوي فجأة ليحكي لنا من يكون كوكو ومن تكون أم كوكو . ثم يواصل الراوي البحث عن الطفل حتى يصل إلى باب الحديد . هنا يتوقف الراوي تماماً كمشارك في البحث ويعيد حكاية كوكو وأمه ، ويظل كذلك إلى أن يخبرنا أن أم كوكو نفسها أخذت تشارك في البحث عن ابنها .

وفي قصة (طريق المحطة) يدور حوار بين الناظر والمدرس حامد أفندي حول السبب الذي جعل المفتش يتأخر حتى تلك اللحظة عن الحضور ، ويقدران انه ربما أجل حضوره هذا اليوم . ثم ينتقل الكاتب فجأة ليقول :

« وحامد أفندي في الخمسين من عمره ، ومنذ أعوام طويلة وهو يقوم بالتدريس في مدرسة البنات الاولية . . . » .

ثم يمضي ليحكي لنا عن شخصية حامد أفندي .

وفي قصة (الكبار والصغار) يقول الموظف لزوجته وهما ينتظران إصلاح السيارة التي تعطلت بهما في الطريق :

« ـ يبدو أنهم سيطلبون أجراً كبيراً عن تصليح السيارة . » فتسأله كيف عرف ذلك ، فيقول أنه استنتج ذلك من قولهم أن إصلاحها سوف يستغرق ساعتين .

ويصمت الرجل وتراقب الزوجة قطرة العرق وهي تنساب على وجهه

هابطة . ثم تغمض عينيها وتتوه في الأفكار . فتقدم لنا شخصية زوجها على هذا النحو : تاريخ حياته ، صفاته الشخصية ، النتائج التي خرجت بها بعد دراسة تاريخه وصفاته . . . ثم نعود بعد ذلك إلى القصة بعد أن وضع لنا الكاتب الحدث في الإطار الفكري الذي ينوي تقديمه إلينا . وما دام المطلوب هو سرد أحداث والخروج بنتائج منها فقد كان أولى بالكاتب أن يرويها هو لنا لأنه من الصعب أن نتصور تداعياً داخلياً يتم على هذه الصورة .

من هذه الأمثلة القليلة نستطيع القول أن الكاتب قد أثبت قدرة على العطاء ولكنه استعمل أدواته الفنية استعمالاً خاطئاً ، إذ بدلاً من أنّ يجعل همه التعبير عن التجربة فنياً ـ وذلك يعني قدرتها أن تنتقل إلى القارىء وأن يستطيع القارىء إستعادة وبناء تجربته من خلال ذلك ـ اكتفى بأن يحكيها ، ويشرحها ويفسرها . أن أحد شروط التعبير الفني عن التجربة أن تكتب بمستوى شخوصها وطريقة تفكيرهم ، وكان هذا يعني أن الاسترجاع والتداعي يجب أن يتم من خلال تكنيك مجرى الوعي ، لا السرد .

ولكن هنالك بعض الاستثناءات في هذه المجموعة . ففي قصة (مشوار قصير) تتحول المعطيات المباشرة للطبيعة المحيطة بالسلاموني أفندي إلى منطلقات لاسترجاع ذكريات الطفولة وأشواقها ، وتكشف خلفية السلاموني نفسه . وهذه القصة خالية من الادعاء . فإن استرجاع الذكريات يتم بالأسلوب السردي البسيط ولا يوكل إلى تداعيات السلاموني .

إن الطبيعة الساكنة الجميلة في ضوء القمر ، وجلسته على شاطىء الترعة ، أثارت الرغبة عنده في صيد السمك ، ثم أدى ذلك به إلى تذكر أحداث طفولته وهو يصيد السمك ، ويمرح في الغيط ويسبح في الترعة . كما أن جو السكون والوحدة والخلاء المتسع من شأنه أن يجعل الانسان يستعيد حكايات الجنيات المسحورات والعالم المادي المشحون بأرواح غامضة . كل

ذلك كان تمهيداً ممتازاً للإعداد لذلك الكابوس الذي تلا ذلك .

وفي قصة (نزوة) تصبح تداعيات العربجي عباس مرتبطة بإشارات مباشرة : صوت الميكروفون الذي يزعق . انتظاره لوصول قطار البضاعة التي يأمل بأن ينقلها إلى القرية ، أوراق الإعلانات وهكذا . . .

وفي قصة (الزفة) يتأكد الغجر أن العمدة لن يأتي ، ويضيع حلم الشبع وملء القدور من اللحم . عند ذاك يتذكرون المرات السابقة عندما انتظروا مجيء العمدة والشبع ، ولم يتحقق أي من هذين الاثنين .

* * *

لقد قلنا منذ قليل أن مصادرة الحدث - التجربة من خلال التفسير والتبرير يتصل إتصالاً وثيقاً بسذاجة الرؤ ية الاجتماعية للكاتب . وأعني بذلك أن تلك الرؤ ية المسطحة قد أساءت فنياً لهذه القصص . إن الابتعاد عن إعطاء الحدث الأساسي في القصة أبعاده الموضوعية ، والرؤ ية الواحدية الجانب للشخصيات ، والحديث والشرح نيابة عن الشخصيات وبلسان غير لسانهم ؛ ومن ثم وضع الشروح والتبريرات لإدراج التجربة في سياق تلك الشروح والتبريرات هي بعض الآثار السلبية لتلك الرؤ ية الاجتماعية الساذجة ، المتعالية على الواقع .

* * *

وقبل أن أنهي هذا الحديث أود أن أشير إلى أن معظم نهايات هذه القصص مفتوح وغير محدد . في بعض الأحيان يكون ذلك مبرراً تماماً مثل قصة (مشوار قصير) حيث أن ما ينتظر السلاموني ليس أمراً محدداً ، بل تلك القوى الغاشمة التي تتحكم في الانسان دون منطق .

أما في معظم القصص الأخرى فتصبح النهايات المفتوحة نقصاً تعاني

منه القصص ، وتعليقاً لنهاية يتوقف عليها معنى الحدث ودلالته .

وسوف نكتفي هنا بإيراد مثال واحد من قصة (طريق المحطة) فالصراع هنا يدور بين حامد أفندي واعتزازه بذاته وبين المفتش الذي اقتحم عليه الفصل وأهانه . ويتجه حامد أفندي إلى المحطة ليرى المفتش وهو متردد في الاعتذار له . إن سخطه يرتفع أحياناً على المفتش، وعلى الإهانة التي لحقت به ، وأحياناً أخرى يقنع نفسه بأنه سوف يعتذر للمفتش ولكنه سوف يحتفظ في الوقت ذاته باحترامه لنفسه . ويصل حامد أفندي إلى المحطة ثم يبحث عن المفتش فلا يجده في مبنى المحطة . ثم يكتشفه في النهاية خلف مبنى المحطة . وتنتهي القصة هنا دون أن تحسم الصراع الأساسي في داخل الشخصية ، أو تعطينا مجرد إضاءة إلى ما سوف ينتهي إليه .

قصص إبراهيم أصلان

في قصص إبراهيم أصلان نكتشف طعماً خاصاً ، وعالماً يجمع بين الإلفة والغرابة . يشيع فيها حزن رقيق يرقى بها إلى روح الشعر . إننا نواجه في البداية صورة شبه فوتوغرافية للواقع ، تبلغ حداً من الاقناع والعادية تجعلنا نقول لأنفسنا أن هذا عالمنا الذي لا يوجد فيه جديد . ثم تحدث نقلة ، أشبه بإيضاح ، فيتضح لنا أن هذا العالم الذي اعتبرناه عالمنا هو أرض خراب .

سوف نحاول استشفاف هذه الأرض الخراب من قصة للكاتب عنوانها « اللعب الصغيرة » . وهي قصة أشبه بالحلم ـ الكابوس ـ وهي بهذا تختلف عن قصصه الأخرى . ولقد أخرتها لأنها تكشف على نحو شبه مباشر ، الوجه الحقيقي ـ لا الواقعي ـ للأرض الخراب .

في البداية يتجه الراوي وصديقه إلى مكان مجهول لينقذا البراءة . ولكن هذه البراءة من نمط خاص فهي تتلبس جسد أمرأة ناضجة مستعدة للفساد : « لها وجه طفلة وجسد إمرأة » . يعثران على الفتاة فيحاولان حملها معهما بسرعة لأنهما يجب أن يكونا عند العربة التي ستنقل الأشخاص الثلاث عندما يدق ناقوسها الفضي الكبير .

ولكن القوادة تعترض طريقهما وتقول لهما أنها لن تسمح بأخذها إلا إذا ضاجعاها أمامها . يرفضان فتقول القوادة :

« ـ بل ستفعلان ، كما فعل الذين جاءوا قبلكم ، ثم أصبحوا جميعاً من أهل البلدة » .

وهم في ذلك دق الناقوس دقة وحيدة صافية ، إنطلقت العربة بعيداً وفرض عليهما ـ الراوي وصديقه ـ أن يعيشا في تلك الأرض الخراب .

وهذه القصة ليست من قصص إبراهيم الجيدة ولكن أهميتها تنشأ من كونها شبه إعلان عن موقف ، وتفسير لمعطيات هذا الموقف . إن البراءة هنا تبدو أنشوطة تلتف حول العنق : تجتذبنا ثم تغوينا . ثم تؤدي بنا أن نكون ضحايا ، في حين قد أعددنا أنفسنا للبطولة ـ لإنقاذ البراءة .

إن الراوي وصديقه ـ مثل كل الذين جاءوا قبلهما ـ قد خدعتهم الرذيلة المتلبسة بقناع الفضيلة « وجه طفلة » والشرط الذي تضعه القوادة هو المحصلة النهائية لسعي الانسان على هذه الأرض : بإمكانكم إنقاذ البراءة إذا لوثتموها ولوثتم أنفسكم . . . . فماذا يتبقى فيها وفينا من براءة بعد هذا ومن بطولة ؟

فوق هذه الأرض الخراب تعاني عبء الموقف الانساني وعبثيته . فعلى خلفية من السأم والرتابة ينفجر سطح الحياة الساكن عن المأساة التي تضطرم في أعماقه : الدمار النفسي والجسدي ؛ أو بكلمة أدق بالجنون والانتحار . هذان يلخصان ويحتويان الوجود الإنساني كله : عندما نفتح باب الدكان المغلق نجد جثة معلقة من السقف ؛ ووراء حديث جليسنا على المقهى ، هذا الحديث المخلص ينفجر الجنون في وجهنا كالصفعة . وهذا الشاب الوديع الهادىء الذي يصغي بأدب شديد لضيفته يستأذن لمدة دقيقة يعود بعدها وقد تعرى من ثيابه كلها .

والكاتب متمكن من أدواته ، يستعملها ببراعة فذة . فهو يدخلنا في جو قصصه من خلال التقاط قسمات العالم الخارجي ، واختيار إيقاع الحياة

العادية كوسيلة للإقناع ، وللتمهيد للفاجعة المقبلة . ويضيف الكاتب إلى أدوات إقناعه تلك القدرة المتميزة على إدارة حوار مقنع ومركز .

* * *

قراءة قصص إبراهيم أصلان كلها أو مجموعة منها تكشف عن ملامح وسمات ـ وعن موقف ، لا نستطيع تبينها من قراءتها متفرقة . مثال ذلك تكرار بعض الموضوعات ، مما يلقي ضوءاً جديداً على هذه الموضوعة في كل قصة على حدة . وهنالك مثال آخر هو أن المفاجأة في قصصه تفقد طابعها الواقعي ـ والفانتازي أيضاً ـ وتتحول إلى مجرد تخطيط ذهني عندما نرى أنها تستعاد المرة بعد المرة .

وهكذا فإن أول شيء نتبينه من قراءة هذه القصص مجتمعة هو وحدة الرؤية . إن الكاتب وقد ألقى بأبطاله في الأرض الخراب . الأرض المتربة الجرداء التي اغتيلت فيها البراءة فهو قد حكم عليهم باليأس الأبدي والمعاناة الدائمة . قد تتبدى لنا ، في داخل هذا الخواء الرهيب . للحظة لمحة من عالم بعيد مرجو ، عالم السعادة : أمرأة جميلة تسير بجوار زوجها ، علاقة حب حقيقي ممكنة . . . ولكن ذلك أشبه بخيالات ورؤى سكان الجحيم : الفاكهة تدنو حتى تكاد تلامس أفواههم ، ولكنها تبتعد بالقدر الذي لا يستطيعون الوصول إليها ، وأيضاً بالقدر الذي يجعلها ماثلة أبداً أمام عيونهم . أي أن هذه اللحظات والرؤى لن تفعل شيئاً سوى أن تلقي ضوءاً وتمنح إدراكاً بتعاسة اللحظة المعاشة ، فتجعلها أشد بؤساً وتجهماً .

من هنا تتضح دلالة الجنون في قصص إبراهيم أصلان . فسواء أكان ذلك المجنون صامتاً ، منزوياً عن العالم ، أم كان ثرثاراً لا يكف لحظة واحدة عن الحديث فهو يعيش حلماً عميق الجذور والدلالة . أن الجنون يجسد هروباً من تعاسة اللحظة الحاضرة وتحقيق طموحات الانسان وأحلامه

من خلال عالم يخلقه لنفسه . أي أن تلك الحقيقة المعروفة عن الشيزوفرينيا في أقصى حالاتها وهي كونها تلاؤم مطلق مع العالم من خلال إيجاد عالم وهمي بديل تكتسب هنا دلالتها الاجتماعية .

كما أن الرغبة في التعري التي تسيطر على شخصيات هذه القصص تكتسب معنى أعمق عندما تستعيد التفسير الفرويدي لهذه الظاهرة . إن رغبة الإنسان الناضج في التعري ، وخاصة تلك التي تكشفها أحلام المنام تجسد رغبة الانسان الجامحة في استرجاع فردوس الطفولة المفقود .

(يقول فرويد في كتابه « تفسير الأحلام » ان فترة الطفولة تبدو لنا فردوساً . « والفردوس نفسه إن هو ألا تخيل جماعي عن طفولة الفرد ، لهذا كان الناس في الفردوس عراة لا يخجلون حين يتواجهون إلى أن جاء أوان ، فاستيقظ الخجل ودب الهول وتبع ذلك الطرد من الجنة وأخذت الحياة الجنسية ومشاغل العمران في المسير[1] . ولكن الحلم يسري بنا فيعيدنا إلى الفردوس من جديد ») .

أي أن الرغبة في التعري في قصص إبراهيم أصلان تنبع من بحثه عن فردوس مفقود .

* * *

قراءة هذه القصص مجتمعة تكشف عن عيوب لا أشك لحظة في أن الكاتب سوف يتجاوزها .

أول ما نلاحظه في هذه القصص هو وجود نمطية في السلوك والمواقف وفي البناء القصصي . وعلينا أن نتوقف طويلاً عند مشكلة النمطية لأن

---

(١) عند فرويد تترافق الحضارة مع الكبت .

استمرارها من شأنه أن يؤدي إلى عقم الكاتب وجفاف موهبته التي أقدرها أعلى تقدير .

ففيما يتعلق بنمطية الشخصيات ، فهنالك دائماً - تقريباً - شخصية الراوي الضجر ، الذي يضيق بالآخرين والذي تزيده محاولات أصحابه للترفيه عنه ضجراً وضيقاً . وهو يجلس على الدوام مصغياً بعدم اكتراث لحديث أصدقائه . راغباً في التخلص منهم . يطالع العالم كما يطالع شريطاً سينمائياً وقد فقد العنصر الذي يربط بين مختلف أجزائه ففقد المعنى والدلالة .

الشخصية الأخرى المتكررة بشكل نمطي هي شخصية المختل عقلياً . إننا نشاهده ، على نحو متكرر ، متزناً ظاهرياً ونأخذه بجدية تامة باعتباره إنسان سليم العقل . ثم نكتشف فجأة ، من خلال سلوك الرجل ، أو من خلال حديث الآخرين الذين يعرفونه معرفة جيدة انه رجل مجنون يعيش في أسار فكرة ثابتة لا يحيد عنها .

وأكتفي بالحديث عن هاتين الشخصيتين لأنهما القطبان اللذان تدور معظم القصص حولهما .

بالنسبة للمواقف فإن هنالك تحولاً نمطياً في الموقف أما يكشف فيه الأشخاص عن جنونهم أو هم يخلعون ملابسهم ويقفون عرايا أمامنا . أما البناء القصصي فله أيضاً نمطيته التي سوف نتحدث عنها ببعض التفصيل بعد قليل .

وأما القصص التي تخلو من هذه النمطية فهي ، في الغالب ، أردأ هذه القصص . وأعني بها تلك القصص التي تقوم على مجرد مفارقة ، جاعلة جهد الكاتب في رسم جوها وإدارة حوارها مجرد عبث هزلي ، ونحتاً في الفراغ . مثال على ذلك قصة « النوم في الداخل » . وهي تحكي عن رجل

يرتدي معطفاً مستعملاً ولكنه يبدو فاخراً . يحكي للراوي أنه اشتراه من محل الملابس المستعملة المواجهة للبوفيه الذي يجلس فيه الراوي وصاحب المعطف . ونعرف من خلال الحوار أن الرجل قد دفع جزءاً من ثمن المعطف وانه سيدفع ما تبقى من ثمنه حالما يفتح تاجر الملابس المستعملة دكانه . وعندما يتم فتح الدكان نكتشف أن التاجر قد شنق نفسه .

وفي قصة « البقاء في البيت » يدور الحوار فيها على هذا النحو :

يسأل الرجل زوجته :

- « هل أشعل النور ؟ » .

- « أشعله » .

- « أم انتظر قليلاً ؟ » .

- « كما تريد . »

- « لم تقولي شيئاً » .

- « وأنت أيضاً لم تقل شيئاً » .

ويمضي الحوار على هذه الوتيرة فنفهم في النهاية أن الرجل كان يريد من زوجته أن تطلب إليه أن يشعل النور .

وبعد ذلك يتكرر الحوار حول موضوع آخر :

تسأل الزوجة :

- « ستعود إلى الخارج ؟ » .

- « لا . » .

- « هل أحضر العشاء ؟ » .

ـ « أحضريه » .

ـ « أم أنتظر قليلاً ؟ » .

ـ « كما تريدين » .

* * *

أما نمطية المواقف فهي تصل إلى حد الميكانيكية . إننا بعد أن نقرأ عدداً من قصص إبراهيم أصلان فإن ما سوف يحدث بعد ذلك يصبح متوقعاً . إننا نجد أنفسنا ، في الغالب أمام احتمالين لا تحيد عنهما هذه القصص : فهذا الرجل المتزن ، الوقور ، الذي يحدثنا أما سوف يتكشف عن مجنون ؛ أو أنه سوف يقوم بخلع ملابسه والوقوف عارياً أمامنا . وإن خرج عن هذين الاحتمالين فهو يظل يدور في إطار المفاجأة المضحكة .

* * *

نصل الآن إلى أهم نقطة في هذه الدراسة ، وهي مسألة البناء القصصي وكيفية عرضه للفانتازي . فلنستعرض أولاً قصة « التحرر من العطش » .

تذهب الفتاة لزيارة حبيبها « سيدي في شقته ، فلا تجده ، بل تجد بدلاً منه زميله الذي يسكن معه في الشقة . وبعد حوار طويل بين زميل « سيد » والفتاة نكتشف أن هذا الشاب يندر أن يغادر البيت . وتحكي له الفتاة أنها كانت تقضي إجازتها في قليوب بلدتها . ثم تقول له الفتاة أن مجنوناً في بلدتها حفر حفرة تحت شجرة كافور تقوم عند مدخل البلدة ، ووقف فيه لغاية رقبته . وعندما سئل : « لماذا تفعل ذلك ؟ » أجاب أنه لا يستطيع أن يترك البلد دون حراسة . وظل يقف في مكانه عارياً ، قد كوم ملابسه أمامه .

وفي النهاية يموت المجنون من الرعب لأنه « في الأيام الأخيرة تمادى وأحضر ولداً يتيماً وجعله يصعد فوق الكافورة ، وطلب منه أن يراقب الحقول البعيدة ، ووعده أنه كلما رأى شيئاً وأخبره عنه ، سيعطيه قطعة من الحلوى . . . اتضح أن الولد يحب الحلوى جداً . ومن أجل أن يحصل على كميات متصلة منها ـ راح يخبره عن الأشياء الخطيرة التي كانت تتحرك وتوشك أن تهاجم البلد . ومات الرجل من شدة الخوف . . »

فيستأذن منها الشاب لمدة دقيقة يخرج فيها إلى الصالة ثم يعود وقد تجرد من ملابسه تماماً ، ويجلس في مكانه دون أن ينطق بحرف . . « مسحت الفتاة بيديها على أسفل فخذيها من الخلف . وعندما استدارت اهتزت في مكانها ووضعت يدها على فمها الذي ظل مفتوحاً . وفي خطوات بطيئة تقدمت من أمامه لتخرج . أما هو فلم تصدر عنه أية حركة . بل ظل عارياً وصامتاً كما هو ، وعيناه خاليتان من كل تعبير . » .

وطابع النكتة ، القائم على المفارقة ، واضح في هذه القصة . فالفتاة تحدث الشاب عن رجل مجنون كانت تظنه رجلاً سوياً : (قالت الفتاة :

ـ « الشيء المدهش أنني كنت أراه كثيراً ولم اكن أتصور أبداً أن يفعل ذلك . . . »)

وإذا بالرجل الذي تحدثه وتظنه عاقلاً لا يقل جنوناً عن الرجل الأول .

إننا نستطيع أن نتذكر كثيراً جداً القائمة على هذا النمط من المفارقة : نتحدث إلى شخص أمامنا عن أمر غريب ومضحك شاهدناه في أحد الأشخاص فيتبرع الشخص الذي أمامنا ليوضح لنا أنه هو أيضاً يتصف بهذه الغرابة . وسوف أروي هنا نكتة معروفة .

شاب قاهري علماني ذهب إلى الصعيد . وبينما كان يسير في الخلاء

ليلاً ، رأى رجلاً سائراً فسار بجواره ليستأنس به . دار بينهما حديث فاكتشف الشاب في الرجل إنساناً على قدر من الثقافة . فقال له الشاب :

ـ « سمعت خرافات كثيرة هنا والغريب أن الناس يصدقونها هنا » .

فرد الرجل :

ـ « ذلك طبيعي في مثل تخلفنا » .

فقال الشاب :

ـ « أكثر الخرافات التي سمعتها اضحاكاً هو أن هنالك رجالاً يسيرون في الليل ولهم بدلاً من الأقدام حوافر عنزة » .

فرفع الرجل طرف ثوبه ومد له رجله وسأله :

ـ « مثل هذا ؟ » .

وكان له حافر عنزة .

إننا هنا أمام بناء مشابه لقصة « التحرر من العطش » في كونها تسير منطقية (جداً) ثم يحدث فجأة ذلك الانقلاب غير المتوقع الذي يخلق النكتة . إن هذا الانقلاب غير المتوقع هو عنصر الفانتازي في قصص إبراهيم أصلان . ولكن عنصر الفانتازي عند ابراهيم أصلان يفتقد أهم العناصر المكونة له والتي تجعله فناً .

ولتوضيح هذه النقطة دعونا نتأمل استعمال كافكا للفانتازي . أي كيف يجعل كافكا من الفانتازي بناءاً مقنعاً أشد الاقناع ـ فنياً ـ ؟ .

إن ذلك يتم من خلال ثلاث وسائل :

الأولى : المزاوجة بين الاستحالة والواقعية شبه الفوتوغرافية . إن

أشد تفاصيل العالم المحيط بنا دقة وواقعية يرصدها الكاتب في داخل موقف مستحيل واقعياً مثل تحول الانسان إلى حشرة .

الثانية : رؤ ية الطفل الذي يقيم علاقات بين الظواهر بناء على منطقه هو ، لا منطق الكبار . إن الصورة التي يرسمها كافكا لعالم السماء ـ الرب ومسكنه والأنبياء ـ التي يعرضها في عالم (القلعة) ، والتصور الغريب لكيفية إجراء المحاكمة . هي تصور طفل يكمل معلوماته عن العالم الواقعي من خلال خيال خصب وحاد .

الثالثة : هي عنصر الحلم . إن أعمق ما يؤثر فينا حين نقرأ روايات كافكا هو أن نعيشها كحلم .

إن هذا لا يعني ، بالطبع ، إنني بهذا استنفذت الحديث عن البناء الروائي عند كافكا ، ولا أنني حددت الفانتازيا بهذه المعطيات الثلاثة . ولكن ما أردت قوله أن الفانتازيا تعتمد في فنيتها ـ كأي عمل فني آخر ـ على معطيات وعناصر واقعية مستمدة من صلب التجربة الانسانية .

أما الفانتازيا عند إبراهيم أصلان فهي تستند إلى معطيين ، يخرجان عن نطاق التجربة الانسانية :

ـ اعتبار الفانتازيا بناء ذهني مجرد يمكن تفسيره وفهمه فقط من خلال إحالته على ظروف ووقائع العالم الخارجي . وقد أعطينا مثالاً على ذلك قصة (اللعب الصغيرة) التي تحدثنا عنها منذ قليل . ويندرج تحت هذا قصص مثل قصة (الجرح) . وقد سبق للدكتورة رضوى عاشور أن حللت هذه القصة واعتبرتها رمزاً لوضع مصر بعد هزيمة عام ١٩٦٧.

ـ اعتماد أسلوب (القلب) الذي سبق شرحه .

من هنا نستطيع القول أن البناء الفانتازي عند إبراهيم أصلان يضيع

بين البناء الذهني والكاريكتير ، ولا يتحول إلى فن .

* * *

نستطيع أن نقول باختصار أن عالم قصص إبراهيم أصلان عالم يقف متأرجحاً على الحافة الخطرة ، التي تفصل بين العقل والجنون .وفي حين يكشف لنا الكاتب عن معاناة شخصياته وهي تقف على شفا الهوة ، يعود فيستلبها منا من خلال انقلاب غير متوقع له بناء النكتة المتعارف عليه .

وهذا ما يجعلنا نقرأ هذه القصص باستمتاع ؛ وهذا أيضاً مبعث حيرتنا أمامها عندما نحاول أن ننفذ إلى أعماقها فلا نكاد نقبض على شيء .

* * *

ننتقل الآن إلى البناء الدرامي في هذه القصص ؛ وهو كما قلنا بناء كاريكتيري ، ذهني ، لا يستمد أصوله من كشف الفنان للواقع ، أو نقل تجربة معاشة للمتلقي . إن ذلك يجعل من هذه القصص تكرر مواقف ونماذج حتى تكاد تصبح قصة واحدة . وسوف أحاول توضيح هذه المقولة قبل أن أحاول تحليلها وتفسير أسبابها .

لنأخذ قصة (التحرر من العطش) كمثال . إننا أمام قصة ثرية فنياً . لكن هذا البناء الذي عرضت من خلاله أفقدها كل عناصر ثرائها . أي ، بكلمة أخرى ، إننا أمام بناء استلابي .

ما هي دلالة تعري الشاب ؟

نحن نعلم من القصة أن الشاب يندر أن يغادر البيت ، ولا يكاد ينام ، ولا يرغب في شيء .

- « فعلاً . أنا معظم وقتي أقضيه في البيت » .

وتقول الفتاة أن حبيبها أخبرها « . . . أنك لا تنام ، وتفكر بشكل مستمر . . . » .

ويقول : « ربما لو كنت أرغب في شيء كنت فعلته » .

ويقول أن الكثيرين يتمنون مغادرة ـ وهو هنا يعني نفسه ـ ويعبر عن شوقه لحياة المدن الصغيرة حيث الجميع يعرفون بعضهم وحيث يصبح لكل شيء معنى ، ولا تمضي الحياة في هوج حياة القاهرة الصاخبة . يقول عن قليوب كنموذج لحياة المدن الصغيرة .

ـ « تعرفين الناس وكلهم يعرفونك . . وأي شيء يحدث يصبح عندك علم به . . ولا يضيع وقتك دون أن تشعري . . » .

من هذه الاشارات يأخذ التعري كل دلالاته . أولها الدلالة الفرويدية حيث يصبح التعري تجسيداً لرغبة في استعادة فردوس الطفولة المفقودة عندما كان للعالم حدود ومعنى وهدف . ويتجاوز الاحتجاج ـ وبالتالي دلالة التعري ـ ذلك ليصبح احتجاجاً على فقدان الهوية ، ورفضاً لحركة المدينة العبثية التي تسوق الانسان عبر إيقاعها إلى فقدان ذاته .

والفتاة نفسها قد عبرت ـ دون أن تقصد ذلك ، عن كل ما من شأنه أن يجعل المدينة الكبيرة ـ القاهرة ، مكاناً لا يطاق بالنسبة لإنسان حساس وصادق :

ـ « القاهرة ممتازة . . زحام ومحلات وناس شيك . لا تعرف أحداً ولا أحد يعرفك . يكفي أن وقتك يضيع فيها دون أن تشعر . » .

ولكن تلك الدلالات كلها أهدرت حين اختار الكاتب أن يجعل من تعري الشاب مجرد مفارقة ، مجرد نكتة . إذ جعله الكاتب يختار تلك اللحظة التي كانت الفتاة تحكي فيها عن مجنون كانت تعتقد أنه عاقل ؛ فنهض

الشاب ووقف أمامها عارياً ليثبت لها أنها تواجه نفس الموقف .

ولا بد أن سؤالاً سوف يطرأ هنا : ما دمنا قد استطعنا أن نضفي على التعري كل تلك الدلالات المستمدة من نفس القصة ، فكيف لنا أن نقول أن تلك الدلالات قد أهدرت ؟

إننا استخرجنا تلك الدلالات ليس من القصة ولكن من خلال إحالة تلك الاشارات ذات الدلالة إلى العلوم الوضعية ـ علم النفس وعلم الاجتماع إلى حد ما . أما في داخل القصة فإن تلك الإشارات تتجمع لتمهد للمفارقة ، وبالتالي للنكتة . ففي سياق القصة تتخذ تلك الإشارات طابع التمهيد للنكتة . إذ هي تحاول تفسير حالة تبدو شاذة بكونها حالة طبيعية . لتوضيح هذا سوف أورد نكتة معروفة :

ضلت إحدى السيارات طريقها وتاهت في الصحراء . وأخذ ركاب السيارة يبحثون عمن يدلهم على الطريق ، فرأوا رجلاً عارياً يلبس طربوشاً . سألوه :

ـ لماذا أنت عارٍ ؟

أجاب : الجو حار والملابس تخنقني . والمكان مهجور لا أحد يمر به .

ـ قد يمر أحد .

فقال : أنا هنا من سنين ولم أر أحداً يمر غيركم .

ـ والطربوش ؟

فقال : ألبسه لأن أحداً قد يمر .

إن تعري هذا الرجل ومحاولته شرح أسباب تعريه هي محاولة منه لإضفاء المنطق على سلوكه . وما أن ينجح حتى يفاجانا بلامنطقيته ،

فتحدث النكتة . ولكننا لو قلنا أن هذا الرجل قد خلع ثيابه وتاه في الصحراء تعبيراً عن رغبته في التخلص من تعقيدات الحياة لكان لنا مبرر من العلم الوضعي ، ولكن النكتة نفسها لا تحمل مثل هذا الاحتمال .

من هنا نستطيع القول أن البناء في قصص أصلان هو بناء إستلابي .

* * *

كيف نفسر ظاهرة إلتزام الكاتب بهذا البناء الاستلابي الذي أدى إلى فقدان الثراء في قصصه وإلى نمطية النماذج والمواقف ؟

نستطيع أن الواقع ، التجربة ، غني إلى حد نستطيع معه القول انه لا يوجد تكرار ونمطية في الواقع ـ على الأقل بالنسبة للفنان ـ .

أما التجريد فهو نمطي ومكرر . عندما نجرد مجموعة ظواهر من الواقع فإن علينا أن نلغي الكثير من سمات تفردها .

وبالنسبة لقصص إبراهيم أصلان فإننا نستطيع القول أن شخصياتها ومواقفها ذهنية ـ أي تجريدية ـ . لقد جرد الكاتب شخصياته من الكثير من تفردها ونبضها الانساني ليتيح لها أن تعبر عن مفارقة أو ترسم فانتازيا على النحو الذي فصلناه . هنالك دائماً شخصيات لها وظيفة محددة : خلق المفارقة ؛ ولكنها خارج ذلك لا وجود واقعي لها . ففي قصة (البحث عن عنوان) هنالك الرجل النحيل ، وهنالك الرجل البدين البدين يتذكر كل شيء والنحيل لا يتذكر شيئاً ، أو ، ربما ، قد يكون البدين يتحدث عن شخص آخر . النحيل يندمج في اللعبة بعد قليل في الوقت الذي يغادره البدين مسرعاً مستغلاً أن الإشارة قد احتجزت الأتوبيس فيسرع نحوه ، في حين أن النحيل يصيح :

ـ « العنوان . لم تعطني العنوان » .

ولكن المذهل في قصص إبراهيم أصلان هو تلك البراعة في القص ، وفي إدارة الحوار . مما يجعلنا ننسى أو نسهو عن كون قصصه مجرد مفارقات ذات بناء ومواقف وشخصيات ذهنية .

السبب الآخر الذي أوقع إبراهيم في النمطية هو ذلك الحياد المطلق الذي يتخذه الكاتب من شخصياته . إننا ، أولاً ، إزاء ذلك الراوي الذي يلقي بظل سأمه وضيقه على كل شيء ، مطلاً من موقف الاحتقار والتعالي على كل جهد إنساني ، مصدراً حكمه القطعي على ذلك الجهد بالعبث واللاجدوى . إنه يتخذ موقف الذي عرف كل شيء وسئم كل شيء ، ولم يعد هناك ما يثير اهتمامه ، ناهيك عن حماسه .

مثلاً في قصة « الرغبة في البكاء » يصف الراوي إحساسه بصديقه المتزوج والمصاب بمرض خبيث :

« في طريق العودة . لم نكن قد تبادلنا إلا بضع كلمات مقتضبة . وقد حاولت الانصراف أكثر من مرة ولكنه راح يلح علي في ضيق أن أظل باقياً معه . ولم يمر وقت طويل حتى وجدتني أفضل ذلك . أفضله لأنني لم أكن قد اكتشفت بعد مكاناً محدداً يمكنني أن أنصرف إليه . ولأنني من جهة أخرى لم أكن أشعر بالاهتمام نحو هذا الأمر ، بنفس القدر الذي كنت أشعر فيه برغبتي في عدم البقاء . . . » .

وهنالك ذل الحياد الذي يتخذه الكاتب من شخصياته ، ومن الموقف التي يضعهم فيها . دعونا نعود إلى قصة « التحرر من العطش » التي أعتقد أن القارىء الآن أصبح يعرفها معرفة جيدة . لقد أوضحنا أن المؤلف قد اختار لحظة تعري البطل ليجعل من الموقف نكتة . هذا من الزاوية البنائية . ولكن ما هي الدلالة الانفعالية لهذا الموقف ؟

لقد سبق أن ذكرنا أن هذه الشخصية تمتلك كل الخصائص التي تجعل

منها شخصية حية ومأساوية . ولكن المؤلف جعل التعبير عن تلك الخصائص مضحكاً عندما وضعه في سياق مفارقة : الفتاة تحكي عن مجنون ، والرجل الذي أمامها مجنون . ولهذا فإننا نستطيع القول إن بناء هذه القصة استلابي ، بسبب حياد المؤلف تجاه شخصياته حين يحولها إلى أنماط كاريكتيرية .

* * *

كل فنان عظيم منحاز . لأن تصوير الواقع في الفن عملية تقتضي مجموعة من الانفعالات لا يمكن أن يظل الفنان بعدها محايداً. فلنفهم الواقع ، بشكل فني . لا بد من عمليات إسقاط وتقمص ، ولا بد من دمج الذكريات بالتخيل ، ومن الاختيار الذي يفرض حذف بعض الجوانب .

إذن ، من أين أتى وهم الحياد ؟

أتى ذلك الوهم من كون العمل الفني موضوعياً . أن الفارق بين الفنان العظيم والفنان المتوسط هو كون فن الأول موضوعياً ، يستطيع أن يعبر عن معاناته وانحيازاته بشكل موضوعي : أما الفنان المتوسط فهو محايد ، أي أنه لا يعبر عن معاناته وانحيازاته وإنما يحاول أن يكون طريقاً .

الفهرس

كتب صدرت عن دار الحداثة

السلسلة التاريخية

١ - تاريخ العرب في الإسلام - د . جواد علي .... ٢٠ ل.ل.
٢ - تطور نظام ملكية الأراضي في الإسلام
محمد علي نصر الله .... ٣٨ ل.ل.
٣ - أصول الإسماعيلية والفاطمية والقرمطية
برنارد لويس - ترجمة حكمت تلحوق .... ١٥ ل.ل.
٤ - تاريخ الجزائر الحديث
د . عبد القادر جغلول - ترجمة د . فيصل عباس
مراجعة د . خليل أحمد خليل .... ٢٥ ل.ل.
٥ - تاريخ العرب الاجتماعي ، تحول التكوين المصري من
النمط الآسيوي إلى النمط الرأسمالي
أحمد صادق سعد .... ٣٠ ل.ل.
٦ - في ضوء النمط الآسيوي للانتاج : نشأة التكوين المصري
احمد صادق سعد .... ١٣ ل.ل.
٧ - علم التاريخ . ج هرنشو
ترجمة عبد الحميد العبادي .... ٨ ل.ل.
٨ - الجغرافيا توجه التاريخ
ايست جوردن - ترجمة جمال الدين الدناصوري .... ١٧ ل.ل.
٩ - مقدمات في تاريخ المغرب العربي القديم والوسيط
د . عبد القادر جغلول - ترجمة : فضيلة الحكيم .... ١٢ ل.ل.
١٠ - الدولة المملوكية - التاريخ السياسي والاقتصادي والعسكري
د . إنطوان خليل ضومط .... ٢٨ ل.ل.
١١ - قراءة في وثائق الوكالة اليهودية في فلسطين - تقديم بو علي
ياسين .... ١٦ ل.ل.
١٢ - تاريخ العلاقات السياسية والاقتصادية بين العراق والخليج
العربي د . حسين علي المسري .... ٣٥ ل.ل.
١٣ - جوانب من التاريخ العربي - الاسلامي في ظل الهيمنة الأوروبية
أحمد عبيدلي .... ١٧ ل.ل.

سلسلة العلوم الاجتماعية

السلسلة الفلسفية

٣ - العقل والدين وليم جيمس - ترجمة : محمود حب الله . . . . . . ١٥ ل.ل.

٤ - مدخل إلى تاريخ الفكر العربي - د . افرام البعلبكي . . . . ٤٠ ل.ل.

٥ - الماركسية والتراث العربي - الاسلامي
مناقشة لأعمال حسين مروة والطيب تيزيني
د . نايف بلوز - د . توفيق سلوم ، بو علي ياسين ، نبيل سليمان ، علي حرب ، د . رضوان السيد ، فرج الله صالح ديب . . . . ٣٠ ل.ل.

٦ - ما هي الابستمولوجيا ؟ - د . محمد وقيدي . . . . ٢٠ ل.ل.

السلسلة الاقتصادية

١ - الاقتصاد السياسي
مدخل للدراسات الاقتصادية - د . فتح الله ولعلو . . . .

٢ - الاقتصاد السياسي - توزيع المداخيل ، النقود والائتمان
د . فتح الله ولعلو . . . .

٣ - الاقتصاد العربي والمجموعة الأوروبية - د . فتح الله ولعلو . .

٤ - قانون القيمة والمادية التاريخية
سمير أمين - ترجمة : صلاح داغر . . . . ١٢ ل.ل.

٥ - أزمة الامبريالية : أزمة بنيوية
سمير أمين - ترجمة : صلاح داغر . . . . ٥ ل.ل.

٦ - الاستخراج لأحكام الخراج
للامام الحافظ أبي الفرج بن رجب الحنبلي
مراجعة : عبد الله الصديق . . . . ١٠ ل.ل.

٧ - مشكلات الاقتصاد الدولي المعاصر - د . حمدي الصباخي . . . ١٢ ل.ل.

٨ - في التعريف بالنقود - د . حمدي الصباخي . . . . ١٢ ل.ل.

٩ - مدخل إلى الاقتصاد السياسي
د . عبد اللطيف بن اشنهو . . . .

السلسلة العلمية

١ - مبادىء الطاقة الشمسية
د . سهيل فاضل - د . الياس الكبه . . . . ٢٠ ل.ل.

٢ - الكيمياء العضوية - د . نعمان النعيمي . . . .

دَارُ الحَدَاثَة
للطبَاعَة وَالنشر وَالتوزيع ش.م.م.
لبنان ـ بيروت ص. ب ١٤/٥٦٣٦